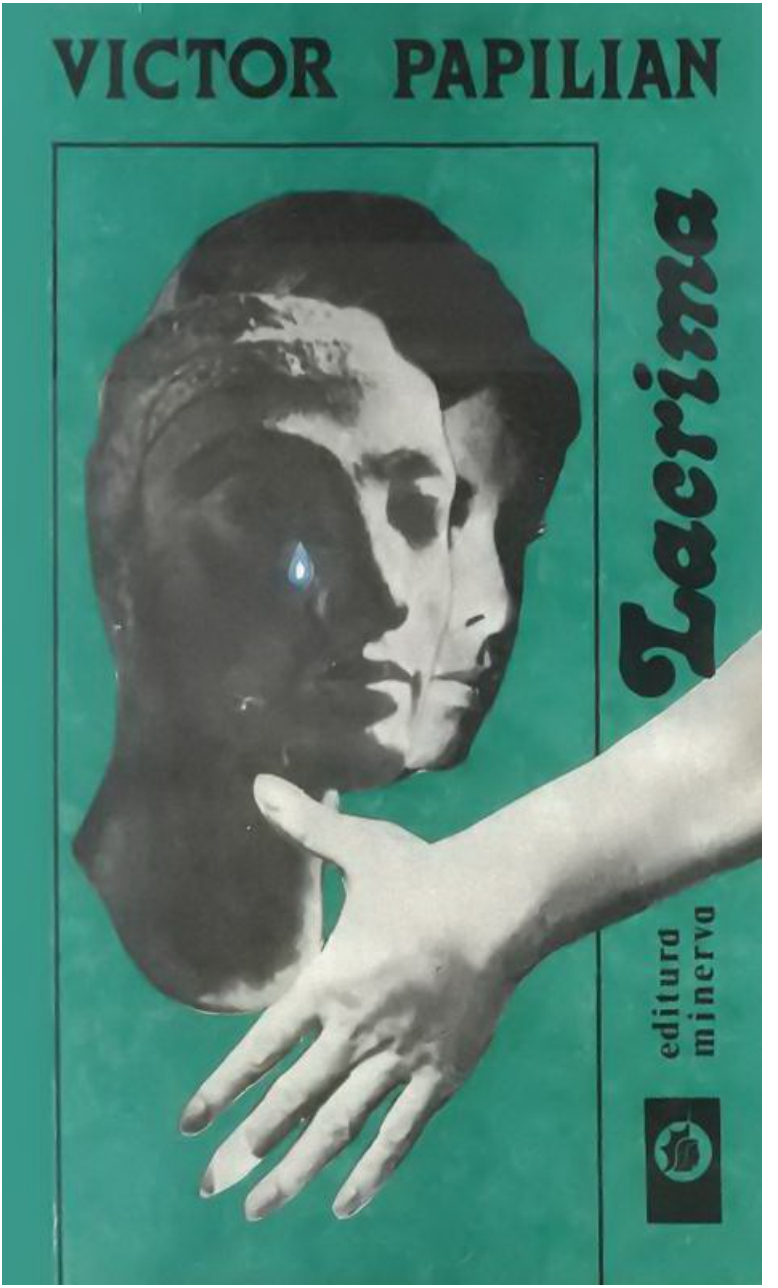

VICTOR PAPILIAN

LACRIMA
NUVELE FANTASTICE
AMINTIRI DIN TEATRU [ÎI]
Antologie de MIRCEA POPA şi CORNELIA PAPILIAN
Text stabilit, prefaţa, tabel cronologic şi note de MIRCEA POPX

EDITURA MINERVA Bucureşti – 1983
Ilustraţia copertei: Francisc Kalab

PREFAŢĂ

Ca şi în cazul altor scriitori interbelici (precum Ion Vinca sau Vasile Voiculescu), al căror destin a fost brusc întrerupt, „îngheţat" într-un anume moment al evoluţiei lor literare, rostui rea deplină a lui Victor Papii ian ţine de postumitate. Deşi a publicat destul de mult în timpul vieţii: volumele de nuvele *Generalul Frangulea* (192)), *Sufletul lui Faust* (1928), *De dincolo de râu* (1938), *Vecinul* (1938), *Manechinul lui Igor* (1943), *Nuvele olteneşti* (1946), romanele *Ne leagă pământul* (1926), Fard *limita* (1937), *în credinţa celor şapte sfeşnice* (1938), piesele de teatru *Cerurile spun... Alt glas*. *Un optimist incorigibil*, *A trecut... Nocturnă*, parte din ele adunate şi în volumul *Teatru* (1945), Victor Papilian (născut la 17 iunie 1888 la Galaţi şi mort la 15 august 1956 la Cluj) era la începutul deceniului cinci al secolului nostru un scriitor controversat încă, insuficient impus şi prizat de public. Abia în zilele noastre, când i-au apărut romanele *Bogdan infidelul* (1982). *Chinuiţii nemuririi* (trei volume: *Marius Leluţ*, 5976; *Gtiby Leonin*, 1981; *Manoil*, 1986) şi *Coana Truda* (în curs de apariţie), volumul de nuvele *Cearta olteneasca* (1973), cuprinzând o serie de nuvele din periodice sau rămase în manuscris, memorialistica din *Amintiri din teatru* (1968) şi cel de *Teatru* (1975), profilul literar al lui Victor Papilian s-

a modificat simţitor. Scriitorul ne apare acum ca unul din importanţii romancieri interbelici şi unul dintre cei mai originali scriitori de literatură fantastică, un prozator polivalent, cu o operă remarcabilă şi diversă. Romanul său istoric *Bogdan infidelul* este unul dintre cele mai reuşite romane ale prozei noastre istorice în genere, în timp ce *Chinuiţii nemuririi* e o frescă de mare originalitate, inspirată din viaţa medicală de la noi, de la începutul secolului până în pragul celui de al doilea război mondial, comparabilă, prin nuanţările de ritm şi elevată expresie, cu *Venin de mai* al lui Ion Vinea. La rândul ei, *Coana Truda e* un suculent roman al mahalalei, în buna tradiţie a literaturii Interbelice, despre care se va mai vorbi, în timp ce memorialistica sa, cu numeroase reflecţii şi meditaţii asupra formelor româneşti de spectacol, tinde la constituirea (propunerea) unui adevărat sistem de arte frumoase, cu caracterizări nu de puţine ori pătrunzătoare.

O judecată a scrisului lui Victor Papilian din această nouă şi ultimă perspectivă, singura de altfel valabilă, se impune de la sine. Analiza va dovedi, pentru cel dispus să-l urmărească atent pe toate aceste coordonate multiple de creaţie, că Victor Papilian e un scriitor de o valoare artistică evidentă, al cărui loc în ierarhia interbelică va trebui fundamental revăzut. Un argument de greutate în sprijinul afirmaţiei de mai sus îl oferă aportul scriitorului la dezvoltarea nuvelisticii româneşti, domeniu în care prozatorul s-a ilustrat cu strălucire alături de cei mai de seamă creatori ai momentului. Căci odată ce ireparabilul s-a produs, Papilian se dedică literaturii cu o fervoare şi o apetenţă rar întâlnite, devenind unul din cei mai activi colaboratori ai principalelor reviste transilvănene ale vremii. Desigur că în această abundenţă se strecoară şi stângăcii, material de umplutură, prolixitate, texte nefinisate, căutându-se mai ales anecdotica, decât realizarea artistică. Scriitorul are încă ezitări în

descoperirea tonului şi a formulei artistice care i se potriveşte mai bine, e inegal pe anumite porţiuni, dar progresul este evident de la un volum la altul, ca să ajungă în *Vecinul* şi în *Nuvele olteneşti* (primul pe linia literaturii fantastice, cel de al doilea în direcţia caracterologicului) la cote valorice indubitabile, unanim recunoscute de critică.

*

Partea cea mai rezistentă a operei lui Victor Papilian ne este oferită însă de nuvelistica sa pe teme fantastice. Fantasticul îi oferă scriitorului posibilitatea de a sonda înăuntrul conştiinţei omeneşti, de a descifra trăsături şi aspecte inedite de comportament, de a trasa mai adânc drumul unei cunoaşteri a naturii umane, pe care el, ca medic, s-a străduit s-o pună într-o lumină cât mai exactă (completă). Latura fantastică derivă în cazul său, oricât s-ar părea de ciudat, tocmai din dorinţa unei cât mai fine adecvări la real, la surprinderea acelei complexităţi (sau complicităţi) a omului cu natura care uneori ne scapă sau nu este dezvăluită în întregime prin metode şi mijloace la îndemâna oricui. E vorba de o anumită latură de mister a vieţii, pe care n-o putem nega, şi care, în loc să frâneze, să împiedice procesul cunoaşterii, îl face dimpotrivă mai captivant, mai bogat, mai complex, căci omul nu poate fi redus, oricât am dori acest lucru, la simple date şi parametri funcţionali, anatomici, cunoscuţi şi descrişi până în cele mai mici amănunte. E vorba aici de posibilitatea combinatorie nelimitată a vieţii, de a crea aspecte şi ipostaze noi, de a întreţine dialogul mereu viu cu necunoscutul, cu factorul de neprevăzut al conştiinţei umane. Pentru Papilian, laboratorul omului de ştiinţă nu e suficient, căci e prea prozaic şi nu oferă decât date dinainte prevăzute („Realitatea e însă alta. Laboratorul are o neutralitate de bisericuţă; convingerea înlocuită prin ritual; taine prefăcute în dogme; critica «aranjată» după un singur tipic; şi mai ales, un anumit pontificalism,

îndreptând gândirea spre silnic sau pe nesimţite, către un ţel hotărât de mai înainte” – *Ştiinţa* şi *spiritualism*, în *Gândirea*, XIV, 1935, nr. 6, p. 281); pentru el e nevoie să intervină ideea spre a organiza materialul diform şi a-i da coerenţă. În marginea acestui material lui îi place să viseze „să facă asociaţii şi combinaţii noi, să răstoarne ipotezele facile, deturnându-le într-o direcţie nouă, jucându-se astfel cu logica cititorului. Activitatea aceasta nu e de fapt decât o prelungire a muncii sale de savant şi de om de ştiinţă, nu e decât recreaţia şi jo*cul p*e care şi-l permite cel aşezat sub semnul lui Aesculap.

Gama de situaţii care facilitează fantasticul este îl cazul lui Papilian extrem de întinsă. Ea merge de la simple obsesii, fixaţii şi freudism, spre forme tot mai acute de miraculos creştin şi hagiografic, iar de aici spre fantasticul anatomic şi experimentalist, bazat pe experimente şi teorii ştiinţifice, cu o aparenţă logică. impecabilă, dar în realitate greu de crezut. Nivelul de accentuare al rupturii fantastice este de asemenea foarte diferit de la nuvelă la nuvelă şi, adeseori, „contractul fantastic” nici nu se produce, ci doar dereglează pe mici porţiuni logica şi coerenţa textului iniţial. E ca şi cum ai ţine suspendat pentru un anumit moment un corp omenesc peste un abis, înspăimântându-l o clipă cu hăul de dedesubt, ca apoi să-l aduci iar la poziţia normală. Aceste salturi bruşte în neant, care denivelează uneori textul, sunt caracteristice pentru modul de a concepe scriitura fantastică de către Victor Papilian, la care tensiunea fantastică propriu-zisă e rareori menţinută la nivel constant de la un capăt la altul al relatării.

Vom încerca să explicităm în cele ce urmează toate cele trei categorii în care am încadrat, deocamdată, producţia fantastică a lui Victor Papilian. Cea dintâi ar fi legată de „freudismul” scriitorului, pe care şi G. Călinescu îl indica drept fundamental în textul său din *Istoria literaturii romane*, scriind: „Dostoievskianismul lui Victor

Papilian este freudist ca de altfel toate psihozele seclare şi aici religiosul este amestecat cu eroticul. Freudistă e tratarea cazului şi deci explicarea lui" (*Istoria literaturii romane de la origini până în prezent*, Minerva, 1982, p. 928). Iată de pildă cazul studentului Mihai Golgot din *Obsesia*, fiu de moţ sărac din Munţii Apuseni, venit să facă studii universitare la Cluj. Aici, el remarcă pe coridor o gravură înfăţişând martiriul lui Horea, Cloşca şi Crişan, şi parcă recunoaşte în ea locurile unde a copilărit. Identificarea cu suferinţa martirilor, la tragerea lor pe roată, capătă proporţii de coşmar atunci când suferă o operaţie de apendicită şi când durerea fizică îl face să retrăiască actul frângerii pe roată, mai ales că zincograful bibliotecii Universităţii îi făcuse o copie după tabloul cu pricina, accentuându-i şi mai mult detaliile. În visul trăit de el, are loc o substituire de personaje, locul lui Horea e luat de tatăl său, iar locul călăului, de Hárástossy, zincograful. La trezire, tânărul are o singură dorinţă: să fie dus acasă spre a face misionarism: „Moţul de l-ai scos din munţi, va să devină preot sau militar".

De esenţă freudistă ne apare în *Victorie* cazul vindecării unui general, care e torturat de ideea de a arunca cu binoclul în capul unui instrumentist, spre a omorî o muscă buclucaşă, în timpul unui concert. Protagonistului i-a intrat în cap această idee de la o întâmplare relatată în *Simfonia fantastică* de Cezar Petrescu şi acum nu se mai poate debarasa de ea, trăind momente de chin îngrozitor. E suficient să facă gestul, înlocuind binoclul cu un simplu cocoloş de hârtie, ca fixaţia să dispară.

Tot de o fixaţie suferă şi copilul coanei preoţesc din nuvela *Minunea Sfântului Anton*, care, la o vânătoare, a săvârşit un omor prin imprudenţă, împuşcându-şi însoţitorul, pe prietenul său Mihai... „Ispăşirea" e atât de dureroasă, încât copilul devine de nerecunoscut şi nu se

vindecă decât printr-o acceptare totală a nihilismului, sau prin revelarea divinităţii, printr-un miracol (în spiritul tezei gândiriste). Un asemenea miracol (creştin) are loc şi în nuvela *Aici, râul ne judecă*, deoarece pornind cu o plută la vale, pe Siret, eroii sunt nevoi ţi-a face un ocol, deoarece într-un anumit loc al râului pluta rămânea nemişcata, neputând înainta. Plutaşul explică tânărului intelectual cauza: „acolo, în fundul râului, e o mănăstire… şi apele o păzesc. De aceea îi zic locului Mănăstircea şi de aia numai oamenii cu suflet fără păcat se pot încumeta a trece pe acolo”.

În cazul complexelor de tip freudist. Vindecarea se face prin faptă, prin acţiune, ca la Blaga sau la Gib Mihăescu. În *Omul cu grimasă*. chirurgul, căruia îi cade în mână un fost preferat al iubitei sale, nu se lasă până nu-i scotoceşte toate intestinele, în căutarea „tainei” pe care o poartă; în *Pisica*, o tânără, care are nevoie pentru un experiment de un ochi de pisică şi îl roagă pe un coleg să i-l procure, când acesta se îndrăgosteşte de ea simte nevoia să omoare pisica datorită căreia sunt împreună; în o *clipă*, un maior în vârstă se entuziasmează pentru „o clipă” de imaginea idealizată a unei femei, care se dovedeşte apoi o simplă prizonieră a unei căsnicii rutiniere; în *Un mare nedreptăţit*, un bătrân care a aspirat toată viaţa la glorie şi are surpriza să-şi vadă tipărită una dintre poezii, graţie intervenţiei fiicei sale, face un acces de megalomanie cerând până şi audienţă la Palat. Sfârşeşte însă tragic, într-un acces de frustrare, căci, în semn de opoziţie faţă de alegerea fiicei sale. se sinucide chiar în ziua nunţii acesteia; de un complex de vinovăţie suferă şi eroul din *Neîngropat*, care nu se lasă până nu îngroapă rămăşiţele pământeşti ale unui fost duşman; în acelaşi chip contele Szenibenedikty, episcopul romano-catolic at Clujului, e cuprins de ură împotriva ortodocşilor, visând că le incendiază catedrala din Cluj (*Nebunia*); în *întâlnire*,

colonelul care îşi revede salvatoarea de pe front, peste ani, simte nevoia să renunţe la cariera militară când aceasta nu mai are faţa eroică de odinioară; un locotenent timid, ales ca iubit de o poetă focoasă, în urma unui complex de infirmitate nu poate fi la înălţimea situaţiei date, mulţumindu-se să-şi privească cu dragoste rivalul, pe motiv că o face fericită (*În nopţi de mai*); în *Moartea lui Teodosic Puncanu* ni se prezintă delirul halucinatoriu al unui muribund.

Mai complicat este cazul din *Sânge străin* care pune problema încărcăturii de ereditate ce determină aprioric comportamentul şi, temperamentul unui om. Atras de misterul sufletului slav, ca şi alţi scriitori ai *Gândirii*, de vehemenţa pasiunilor cu care el se manifestă (Dostoievski, Tolstoi, Andreev, Turgheniev etc.), prozatorul închipuie o situaţie-limită, în care devoţiunea, mesianismul şi pocăinţa capătă o întruchipare aparte în caracterul Olenkăi. Venită cu tatăl său din Rusia în Serbia, Olenka face o pasiune dementială pentru unchiul ei, în stare să înfrângă orice piedici. Înfrântă în amorul propriu, ea încearcă să-l determine pe verişorul său, Traian, care o iubeşte, să-şi ucidă tatăl, dar acesta nu poate rezista torturii şi se sinucide. Închisă în strălucirea ei sumbră, perversă, nuvela nu comportă niciun fel de deschidere de sensibilitate, cu excepţia momentului declaraţiei fetei, surprins cu mână de artist de prozator: „În urma ei rămase un parfum tânăr de flori şi verdeaţă şi în fuga ei se alesese parcă un vânt uşor îngânând o melodie moale printre frunzele pinilor. Colonelul se simţi şi mai tulburat. Tremurul luminos de adineaori îl pătrundea mai adânc, parcă prin toate fibrele muşchilor şi prin zvâcnirea capilarelor. O stea căzătoare, cu traiectoria precisa, îl chemă la realitate”.

— Pe acelaşi fond psihic duplicitar se desfăşoară şi acţiunea unei alte nuvele marcată de freudism, *Un acuzat zâmbi*… unde, schema poliţistă întrebuinţată, dă dinamism

şi vivacitate căutării de către cei doi protagonişti a mobilului crimei săvârşită de acuzat. Pentru unul, ea ar fi rezultatul unui complex de inferioritate şi frustrare, pentru celălalt, zâmbetul superior al acuzatului traduce o trăsătură mai justă a sufletului său: vanitatea, căci omul a dorit să ţie erou. Sunt explicaţii care îl invită pe cititor la dezbatere, îl antrenează în manevrele complicate ale sufletului omenesc, îi violentează înţelegerea şi-l invită la o căutare perpetuă, la respingerea soluţiilor comode şi a reţetelor prefabricate.

După turn se poate vedea, eroii descrişi de prozator încearcă e trăire nouă, o ieşire din perimetrul strâmt al existenţei lor cotidiene, frământaţi de visuri tulburi, de manii, fixaţii, instincte obscure. Drama lor e privită experimental, sub lama măritoare a microscopului, cu o detaşare crudă, uneori chiar cinică, cu o sinceritate atât de brutală, de categorica – insistându-se asupra tuturor detaliilor şi cutelor sufleteşti, oricât de prozaice" sau anatomice ar fi ele –, încât acuza de naturalism ce i s-a adus nu o dată, poate fi luată cu îndreptăţire în discuţie.

Dacă aici „depăşirea" realităţii se face prin căutarea insolitului, a fenomenelor atipice, stridente, bizare, infra – sau paraşiinţifice, în volumul *Sufletul lui Faust*, de pildă, această tendinţă este subsumată miraculosului creştin, hagiografiei. Cartea se prezintă ca o suită de parabole, biblice, de legende creştine literaturizate, în sensul apocrifelor şi a cărţilor populare pe teme scatologice (cum o dovedeşte de altfel şi bibliografia de la sfârşitul volumului). E un fel de misticism literaturizat, rezultat din evitarea spiritualismului programatic şi înlocuirea lui cu alegoria, şi parabola de tip livresc. În unele cazuri asistăm chiar la o veritabilă infuzie păgână sau eretică, ce pune la îndoială însăşi dogma creştină, plasând-o într-un plan de generalitate nespecifică. Un asemenea caz îl avem ilustrat în chiar povestirea care dă titlul volumului, *Sufletul* lui

Faust. Potrivit legendei cunoscute. Faust se află la capătul vieţii în situaţia de a-şi oferi sufletul lui Mefisto, dar acesta îi dăruieşte posibilitatea alegerii: raiul, iadul sau locaşul nefiinţei, deoarece „judecată de apoi e judecata pe care sufletul şi-o face sieşi”. Pus în faţa alternativei de a alege ralul, unde „Razele soarelui sunt numărate, lumina nopţii e o formulă matematică, pământul e cântărit cu frânturi de miligram, iar firmamentul preschimbat în morişti de energie”, deci un rai sterilizat, sec, „împietrit în perfecţiune”, el alege aventura şi neprevăzutul iadului, omenescul lui, deoarece acolo omul mai poate să sufere şi să spere. Alegere evident eretică, ce pune la îndoială spiritualismul creştin al scriitorului.

A doua povestire a volumului, *Poveste*, ne transportă în cadrul biblic al testului unui dialog între om şi divinitate, soldat cu înfrângerea acesteia din urmă. Căci în loc să cedeze „*ghidul** în schimbul „fericirii şi înţelepciunii”, omul continuă să scormonească universul, îndoindu-se de toate. Neputinţa dumnezeiască este pusă la îndoială şi în cazul *Poveştii de Paşti* uncie, cei doi evrei porniţi în căutarea lui Hristos, consideră miracolul creştin drept o povară şi o limitare a propriilor lor posibilităţi, din care cauză vin la Golgota să se răzbune pe cel crucificat. Aceleaşi limite ale doctrinei creştine sunt aduse în discuţie, pe bază de dialog platonician şi maieutică socratică, şi în nuvela *Dialog*, unde înţeleptul Timagoras proferează astfel de cuvinte: „Pe cruce ţintuit, batjocorit de oameni, osândit de soartă, cu moartea chinuită pe faţă. El se mai poate crede încă fiul lui Dumnezeu? Nu, Zadok! Omul ăsta e sau nebun sau un îngâmfat!”

O altă nuvelă reia mitul genezic în versete ce amintesc de *Cântarea Ciuturilor*, cu apăsate virtualităţi poetice, dar fără o pregnanţă ideatică deosebită. În general, legendele biblice din acest volum par încărcate de prea mult fastuos, de arabescuri caligrafice formale,

ducând la un anume barochism al imaginii, la artificios şi manierism. Stilul căutat are uneori irumperi de seve interioare, fiind unitar în ansamblu, dar fără a izbuti să limpezească definitiv structurile şi a lumina îndeajuns simbolurile cărţii, din care cauză ea rămâne uşor criptică, esoterică.

Singura povestire cu oarecari focare vizualizatoare este *Din minunile mai presus de fire* în care parfumul biblic îşi păstrează aroma lui de vechime, deşi morala rămâne în continuare maniheistă. Principiul binelui şi al răului se înfruntă din nou şi, în mod ciudat, scriitorul dă câştig de cauză răului, care se sacrifică pentru ca ideea de bine să rămână triumfătoare. E o logică inversă aceasta, dar scriitorul o ilustrează cu o fabulă pe măsură. Cuviosul Atanasie, egumenul mănăstirii Vatopedi, trăieşte la un moment dat o experienţă extraordinară: punând să se picteze pe unul din pereţii odăii sale chipul Maicii Domnului şi pe celălalt al diavolului, el găseşte într-o zi că podoabele icoanei dinţii au fost strămutate pe celălalt perete. Explicaţia: spre a preveni jefuirea. şi distrugerea de către păgâni a icoanei Maicii Domnului, diavolul le-a luat asupra sa, ca numai el să sufere degradarea.

De o bună factură epică este şi povestirea *lata marfa*, *stăpâne*, publicată în *Gândirea*. Nuvela îşi trage subiectul din vechile legende religioase, biblice şi apocrife, acţiunea ei fiind plasată în cele dintâi timpuri ale creştinismului. În esenţă e vorba de o convertire, căci patricianul Philomelus e cucerit de puterea credinţei şi ideea învierii sufletului după moarte, părăsind fără părere de rău învăţătura lui Epicur şi sinucigându-se atunci când noua sclavă, care i-a adus mântuirea, este ucisă. În schimb, alte nuvele de aceeaşi factură par eşuate. Aşa se întâmplă cu povestirea *Cei ce rămân*, o simplă ilustrare a tezelor gândiriste, în fond geneza naşterii unei legende. Întrucât un copil este înmormântat pe Jocul unei troiţe şi pe mormânt i se

sădeşte un copac, se va spune că acesta a crescut, din inima copilului. Din păcate construcţia fantastică e în acest caz minimă şi acest lucru se poate observa şi în alte povestiri, ca *Vrăjitoarea* sau *Ura*, prima având aspectul de simili-parodie, iar a doua neîncorporând – dincolo de fixaţia în ură a protagoniştilor –, decât rudimente cu totul neînsemnate ale neverosimilului sau ilogicului.

Dacă multe din aceste creaţii îşi etalează, după cum am văzut, încă la vedere numeroase slăbiciuni şi imperfecţiuni, venite uneori şi dintr-un anume tezism uşor de recunoscut, există totuşi o zonă superioară a scrisului lui Victor Papilian în care calităţile de prozator fantastic sunt puse în evidenţă cu maximum de potenţialitate. E vorba de o scrie de nuvele din volumul *Vechiul* (1938), destul de reuşit în ansamblul său, sau din *Manechinul lui Igor* (1943), cât şi de o scrie de nuvele rămase în periodice sau postume şi dale la iveală de ediţiile din timpul din urmă. Între acestea, la loc de frunte se aşază nuvela *Demonul*, publicată întâia oară de Titus Bălaşa în volumul antologic *Cearta oltenească* (1973), care, prin calităţile ei artistice ca şi prin modul de abordare fii temei, aduce aminte de tipul de fantastic practicat de un Mircea Eliade sau Vasile Voiculescu (deşi în acest din urmă caz orice influenţă este exclusă, deoarece nuvela datează din 1948!). Ni se pare necesar s-o tratăm aici, deoarece că face, într-un chip mai marcat decât altele, trecerea de la fantasticul bazat pe miraculosul creştin (sau pe freudismul de circumstanţă) la fantasticul voinţei de mister (sau chiar absurd), cu un statut ontologic precis. Avem de-a face pentru întâia oară cu o *demonie* subliniată a personajului demonic ce izvorăşte din calităţile speciale pe care acesta le posedă. Sunt atribute intrinseci ale eroului sau numai părerea celui care povesteşte, rămâne iarăşi o enigmă.pe care trebuie s-o dezlegăm pe măsură ce înaintăm în lectură. Dar iată faptele: odată cu venirea într-o formaţie

de luptă a sublocotenentului Burz, lucrurile încep să ia o turnură neobişnuită: nu mai moare nimeni, morala detaşamentului e excelentă şi în cele din urmă sunt transferaţi şi în spatele frontului. Omul posedă un fel de magnetism personal, un fel de vrajă care-l face să îmblânzească lupii sau năpârcile, să fie ocolit de rele. Singura lui patimă e cântecul din fluier sau muzicuţă (instrumentul miraculos), cu care exorcizează destinul. Vraja aceasta – ne sugerează autorul - a ţinut atâta vreme cât Burz a rămas curai, neatins de păcat („un fel de Iisus în pustie", cum îl numeşte un camarad), până în momentul când o cunoaşte pe Maria-Florentina. femeie fatală, cu trecut deocheat. Iubind-o pe Maria-Florentina. el devine dintr-odată vulnerabil, fiind găsit în pădure sfârtecat de lupi.

Nuvela are un ritm interior bine sugerat şi condus, o adecvare perfectă la obiect. Mai întâi e vorba de acea punere în temă a cititorului, de acel avertisment care atrage atenţia asupra unei situaţii neobişnuite („Sunt unii oameni supuşi demonilor, dacă nu sunt chiar ci demoni. şi câtva timp am crezut că Burz ar fi o încarnare a Necuratului."). Urmează descrierea stării de fapt şi apoi intruziunea elementului nou, de ruptură (apariţia lui Burz), care va modifica cursul evenimentelor. „Schimbarea" va crea o superstiţie, Burz fiind identificat cu „demonul" şi urmărit de aproape de colegul său naratorul, care se convinge de „puterile" lui ieşite din comun. Sistemul său infailibil se dereglează odată cu apariţia femeii (Maria-Florentina), cea care, după cum spunea ca, aparţine iadului. Dualitatea serafic/thanatic se rezolvă aici în favoarea femeii, a răului, care învinge.

Sub raport compoziţional, nuvela e de asemenea foarte bine lucrată. Povestirea la persoana I-a dă credibilitate, fiind făcută de un martor (coleg al lui Burz), care e pe deasupra şi curios, urmărindu-l cu atenţie pe

acesta în toate manifestările sale. Apoi, secţionarea ci pe fragmente semnificative, fiecare având un rol bine determinat în economia narativă şi, bineînţeles, notarea atentă a reacţiilor naratorului, acţiune menită să ţină mereu trează atenţia cititorului asupra evenimentelor ce vor urma („Nimeni nu lua seama la oaspetele nepoftit, numai eu, omul veşnic la pândă”; „Vedeam c-o precizie inumană”; „Un fel de delir mărunt tremura la suprafaţa minţii, parcă aş fi avut o febră tropicală, sau aş fi intrat în comă”; „Nu ştiu ce nebunie îmi aprindea ochii şi obrajii aşa de tare, că toate lucrurile şi sensurile căpătau forme şi proporţii fantastice”). Prozatorul ştie apoi să dozeze foarte bine faptele, printr-un, ca să zic aşa, un fir principal al acţiunii, urmăreşte viaţa detaşamentului şi unul secundar (sau colateral), legat de interesul special pe care naratorul îl nutreşte pentru Burz. Aceste două fire se suprapun pe anumite porţiuni sau devin independente pe alocuri, întreţinând însă împreună o ambiguitate frapantă: nu ştim dacă faptele relatate s-au petrecut aşa cum le prezintă naratorul sau sunt numai o emanaţie a stării sale de surescitaţie (despre care dau seama o serie din mărturiile sale). Este cazul întâmplării cu lupii din pădure, când naratorul trage într-o dihanie ca să-l salveze pe Burz. care n-avea sentimentul că e în primejdie, sau cinci îl surprinde pe acesta dormind în pădure, în compania viperelor care stau de pază. E vorba de o adevărată pagină de artă, amintind atât de fantasticul animalier al lui V. Voiculescu, cât şi de calităţile literare ale textelor lui Eliade:

„Într-o noapte, întorcându-mă din rond, am simţit nevoia să trec prin pădure. Deşi miezul nopţii, pământul era atât de încins, încât parcă uscase şi aerul de respirat. Luna, sub pâlpâirea unei lumini galbene, părea gura unui cuptor de platină incandescentă şi stelele, picuri din metalul topit. Un polci de sticlă acoperea pajiştea şi drumul. În arşiţa7 dogoritoare, umbrele pieriseră şi niciun

fir de iarbă nu mişca. Numai greierii înţepau văzduhul cu strigătele lor ascuţite ca nişte ace. Mă apropiam de pădure, doritor de puţin aer pur, ca un muncitor ce iese dintr-o cameră de gaze. Aveam impresia că şi creierii mi se uscaseră, iar ochii, ca de sticlă, mi se prefăcuseră în aparate scoase de la un optician. Vedeam c-o precizie neumană. Şi iată, la marginea pădurii, tocmai în bătaia lunii, un joc ciudat de scânteieri. Erau razele lunii? Era un roi de licurici necunoscuţi? Nu… de bună seamă, o pilitură de oţel, în jurul unui formidabil magnet. Fiindcă aşa de mult mă simţeam atras… A fost o clipă de halucinantă realitate, când mi s-a dezmeticit sufletul. Poate climatul de junglă s-o fi înfăptuit, sau puterile nenaturale ale lui Burz… fiindcă sublocotenentul dormea cu capul pe o buturugă de lemn, şi în jurul lui roiau viperele. Viperele, care în loc să-l muşte, făceau de pază…”

Urmărindu-l pas cu pas şi suspectându-l pentru „influenţa” pe care o exercită asupra ambianţei, naratorul doreşte să-l înfunde pe Burz şi ca atare pune la cale întâlnirea lui cu Maria-Florentina, ceea ce transforma până la urmă existenţa sa într-un coşmar, din care pare să-l salveze doar perspectiva sinuciderii. Nu înainte de a-l lipsi pe Burz de instrumentul lui miraculos (muzicuţa), în ideea că „puterea lui era incompletă fără cântec în consecinţă, fură muzicuţa în cauză, şi o îngroapă în pădure. În lipsa ei, lucrurile par să se schimbe şi semne malefice anunţă defecţiunea. Modificarea este surprinsă cu mare artă de narator: „Pe cât a fost iarna de aspră şi primăvara de dulce, pe atât s-a arătat vara de distructivă. Pesemne, ziceau camarazii, războiul are nevoie, şi-n nimicire, şi-n refacere, de exagerarea tuturor puterilor naturii… Fiindcă după un ger de Siberie se aşezase o arşiţă de tropice şi pădurea, redusă la o înfăţişare scheletică în timpul iernii, căpătase acum culori de junglă. Vegetaţia era exuberantă, şi noi ne afundam în inima pădurii prin galerii încheiate

din împletituri de crengi şi coroane stufoase. Pe trunchiul pomilor muşchiul spumega în mase compacte; peticele goale de pământ. deschideau ochi enormi prin bureţii şi ciupercile intens colorate. Ierburile erau crescute cât jumătate de om. Natura avea ceva malefic şi în afară de pădure. În schimb, câmpia era, de focul arşiţei, ca şi văzduhul, atât de uscată. Respiram greu, ca şi când am fi tras aerul printr-o mască de gaze. Lacul se sleise, de i se vedea fundul negru, ca de catran plesnit, şi în pânza metalică, subţire, de apă, peştii, înghesuiţi, stăteau cu boturile ridicate către suprafaţă. SMirosea a sărat şi a lut. Deasupra noastră, păsările rare, săgetau văzduhul. Noi deveniserăm bronzaţi şi tutunul se prăfuise în tabachere. Toţi aruncau vina pe soartă, periodicitatea climaterică, tulburările atmosferice, produse de canonadă, *numai eu eram sigur ca totul pornise de la trebuinţa mea de a cerceta şi verifica*. Eu îngropasem. muzicuţa lui Burz, în pădure, şi pesemne că puterea lui era incompletă fără cântec”.

Ambiguitatea întâmplărilor duce în cazul de faţă la ambiguizarea personajului, încât, în final, prin răul ce-l face < „N-aş fi crezut să cad în hipnoză aşa uşor…”), ne întrebam dacă făptura malefică, demonică, nu e mai degrabă naratorul*, decât Burz. Această alternanţă între *eu* şi *celălalt* are un efect artistic cu totul deosebit, iar nuvela intră în categoria celor mai bune pagini scrise vreodată de Victor Papilian.

Cu *Demonul* intrăm în domeniul fantasticului propriu-zis al lui Victor Papilian, a celui aşa-zis anatomic şi experimentalist, caracterizat prin plasarea acţiunii sub semnul ştiinţei. Volumul cel mai caracteristic pentru acest tip de fantastic este *Manechinul lui Igor şi alte povestiri de iubire*, apărut în 1943 în editura Fundaţiilor în colecţia „Scriitori români contemporani”, deşi scriitorul dovedise din plin aceste calităţi încă din *Sufletul lui Fa” usl* <1928)

Şi apoi din volumul *Vecinul* (1938), în cadrul cărora cele mai multe din nuvele, precum *Trădare*, *Râsul*, *Lupta*, *Ură*, *Groază*, *Iată marfa*, *stăpâne*, *Victorie* etc. apelează la teme şi motive fantastice, ca la procedee devenite deja familiare scrisului său. Reconfirmând calităţile sale de analist şi de bun observator al sufletului uman, volumul de nuvele din 1943 se înscrie în tradiţia cea mai bună a fantasticului românesc, de care se şi disociază în câteva puncte mal importante. Dacă, în genere, fantasticul românesc îşi trage rădăcinile din folclor, din miraculosul mistico-magic şi superstiţios, (Agârbiceanu, Galaction, Pavel Dan, V. Voiculescu, Sadoveanu etc.) nu vom găsi nimic din toate acestea la Victor Papilian. Fantasticul său. e de sorginte intelectuali stă sau freudistă (după cum am văzut), mai apropiat de „crizele de conştiinţă" ale eroilor lui Lucian Blaga şi Mircea Eliade sau de unele construcţii proiective din literatura lui Cezar Petrescu (*Baletul mecanic*, *Simfonia fantastică*, *Arunca*, *ştima lacurilor*), a lui Oscar Lemnaru şi Vili Beneş. Cele mai multe dintre ele sunt simple descrieri ale unor. experimente (*Manechinul lui Igor*, *Ochiul cu două pupile*, *Creierul poetului*, *Lacrima*, *Lupta*) sau a unor situaţii neprevăzute (*Pedeapsa*, *Groază*, *Trădare*, *Femeia din întuneric*, *Fără titlu*, *Sânge străin*, *Cicatricea*), făcând loc interacţiunii cu forţe de semn contrar, care provoacă dereglarea fluxului normal de înţelegere şi ruperea de nivel a textului. Invazia fantasticului se produce. În chiar câmpul de acţiune al omului de ştiinţă, exact, meticulos, lucid, şi de aceea e cel mai apropiat de „science-fiction", de care se desparte totuşi prin lipsa ambiţiei constructive, în sens futurologic, cât. şi prin abolirea raţiunii şi înlocuirea ei. cu o logică contrariantă.

Nuvela *Manechinul* lui Zgor. poate servi ca poartă de intrare în acest univers suprasensibil, care încearcă o transcendere a realităţii printr-o cunoaştere

infraştiinţifică. Eroul, profesor de anatomic, cunoaşte la un congres internaţional pe un confrate, Igor Iarotzki Voronciuc, al cărui oaspete la masă este. Cu acest prilej, profesorul rus îi expune cele mai noi rezultate ale cercetărilor sale şi concluziile la care a ajuns: „Principiul teoretic al experimentului e următorul: omul moare cu chipul cel mai drag în memorie. Memoria imaginilor, după cum ţi-am spus, îşi are sediul în ochi, şi cum chipul drag are o realitate materială, el poate fi fotografiat chiar pe retină. Am imaginat un aparat fotografic de o sensibilitate extraordinară, care, aplicat pe ochi în răstimpul dintre viaţă şi moarte, surprinde acest chip, făcând astfel dovada peremptorie a teoriei mele…”

Spre a-şi convinge oaspetele, amfitrionul se oferă a-i pune la dispoziţie şi probele de rigoare, printr-o experienţă, la care mai asistă şi prietena lui, Tatiana, dimpreună cu un discipol al maestrului, Serghie. Revenit în ţară, anatomistul nostru află într-o bună zi, de la Tatiana, că experienţa la care asistase nu s-a făcut pe manechin, ci pe un om viu, ceea ce a determinat-o să fugă. Cei doi se hotărăsc atunci să combată teoria lui Igor cu o alta: aceea că „fiecare animal vede lumea în chip deosebit”, dar tocmai când sunt gata să reuşească, Tatiana e găsită cu orbitele golite. Apoi profesorul român primeşte prin poştă fotografia ochilor Tatianei, cu imaginea lui pe retină şi fotografia ochilor lui Serghei cu imaginea Tatianei, ceea ce-l face să intre în alertă, panicat de o posibilă răzbunare a lui Igor. Îşi lasă barbă, se travesteşte, şi nu-i dispare frica decât în momentul în care primeşte fotografia ochilor lui Igor; purtând pe retină imaginea Tatianei.

Ceea ce devine straniu şi terifiant aici, nu e numai neobişnuitul experienţei în sine, cât, mai ales, puterea de răzbunare a lui Igor, din calea căreia fuge Tatiana sau Serghei. Umbra răzbunării acestuia planează asupra

existenţei lor, căci într-o noapte, Tatiana pare a-i simţi prezenta în apropiere, fapt care o transformă, curând, în victimă: slăbeşte, merge şovăind, „cu capul adus în grumaz”, ca manechinul lui Igor. Genul acesta de „corespondenţe” ridică indicele de nivel al nuvelei, întărindu-i puterea de seducţie.

Tot la o experienţă insolită asistăm şi *în Ochiul cu două pupile*. Aici medicul Serghie, cere să i se facă o operaţie pe propriii săi ochi, pentru a putea verifica o ipoteză ştiinţifică: aceea potrivit căreia ochiul are două sensibilităţi: una pentru lumină şi alta pentru culoare. De aceea el doreşte un transplant de pupile artificiale. Profesorul anatomist i-o face, dar nu peste puţină vreme pretinde o alta, spre a i se elimina pupilele naturale şi a rămâne doar cu cele artificiale. Refuzat, el încearcă să-şi pună singur în aplicare gândul, dar îşi perforează, ochii şi se sinucide.

În curând aflăm, şi cauza: asistenta lui, frumoasa şi enigmatica Sânzeana Lambrior îi sugerase ideea operaţiei ca urmare a faptului că nu îl iubea. Aceeaşi femeie fatală pretinde ea însăşi o altă operaţie, care să-i apropie simţurile, întrucât iubeşte un sublocotenent de aviaţie. Puterea. iluziei magice stă la baza acestei imposturi, pe care o testează şi anatomistul:

„Când ai venit pentru prima oară la mine, aveai în păr o fulguială albă... Ce erau, fulgi de ninsoare, sau flori de cireş?...

Ea râse cu ochii întregi:

— Nici fulgi de zăpadă, nici flori de cireş... ci bobiţele albe ale unui şal vechi de dantelă...”

Dacă în cele două nuvele comentate mai sus există indubitabil o stare de indeterminare, de suspens şi groază, beneficiind de un anumit halo de conexiuni şi supoziţii care însoţesc expunerea cazului, următoarea nuvelă din volumul în discuţie, *Manechinul lui Igor*, *Creierul poetului*,

ni se pare mult mai puţin izbutită din punct de vedere estetic. Redusă la un simplu artificiu ştiinţific: demonstraţia făcută de anatomistul Racotă că poezia de calitate a unui poet era doar produsul unui creier bolnav, a unor malformaţii sau leziuni, ea nu reuşeşte a transcende enunţul şi să-l îmbrace într-o haină literară pe măsură. Nuvela este oprită prin urmare chiar în pragul ei metafizic şi de aceea ratată, căci simpla expunere a unor teorii ştiinţifice nu e de ajuns pentru a crea acel contact necesar cu irealul, care face deliciul oricărui joc între real. şi imaginar. Aici antropologul l-a surclasat pur şi simplu pe literat, dar cu preţul sacrificării nuvelei.

„Şi începu să explice dezvoltarea creierului chiar din timpul vieţii embrionare. Cătălina simţea că-şi pierde puterea de atenţie. Tot felul de evoluţiuni, schimbări de formă, contopire de circumvoluţiuni, adânciri de scisuri şi apariţiuni de şanţuri; apoi evoluţiunea creierului în seria vertebratelor, raportul între greutate şi inteligenţă, arhitectonica lui, cu ce este vechi, primar, şi ce este nou, supraadăugat.

— În concluzie, domnişoară… Studiul acestui creier este extrem de bogat în concluzii. Geniul i l-a dat nebunia iar darul poeziei, această întârziere în copilărie, acest infantilism”, teorie care nu poate fi acceptată nici măcar ca explicaţie ştiinţifică.

Mai reuşite ba – idee ni se par alte câteva nuvele ale prozatorului, neadunate de el în volum, dar făcând parte evident din acelaşi ciclu experimentalist, printre care *Gelozie*? *Lupta*, *Cicatricea* sau *Râsul* şi *Groază*, acestea două. din urmă apărute în Vecinul.

În *Gelozie*? scriitorul îşi continuă seria sa de nuvele având ca subiect problema privirii şi a ochiului omenesc. Pe linia mai vechilor idei din *Ochiul cu două pupile*, aici se emite ipoteza unei relaţii de determinism dintre organul văzului şi mediul ambiant, în sensul că irisul soţiei unui

pictor capătă de fiecare dată altă culoare, în funcţie de rochiile îmbrăcate, de florile mirosite, de parfumurile întrebuinţate sau, mai grav, în funcţie de culoarea preferată a oaspeţilor casei. Soţul, gelos pe această situaţie, e gata să ia măsuri extreme, căci: „Femeia* aceasta m-a înşelat, dar femeia aceasta a comis o crimă şi mai mare, cea mai mare crimă cu putinţă: a făcut să mă înşele culoarea”.

În *Groază* şi *Lupta*, ceea ce-l preocupă pe prozatorul şi profesorul de anatomie, este lumea de dincolo, pe care numeroşi scriitori şi-au dat silinţa s-o aproximeze într-un fel sau altul. Omul de ştiinţă Papilian, care studiase reacţia organismului după moartea clinică, este concurat aici de literatul Papilian, care îşi imaginează trezirea unui ins din starea cataleptică. Prima reacţie a acestuia ar fi, după autor, prezenta instinctului foamei, care, la personajul în cauză, anatomistul Ion Horovanu, se manifestă printr-o muşcătură brutală a umărului amantei sale Safi, rupându-i carnea şi morfolind-o între gingii.

Ideea este dusă mai departe în *Lupta*. Dacă în *Groaza* este readus „de dincolo” doar omul instinctual, animalic (de unde şi întrebarea care îl frământă pe experimentator, „medic prin vocaţie şi nu din întâmplare, ateu ireductibil”: „Şi totuşi o nedumerire s-a strecurat în sufletul meu, de ateu înveterat. Reînviasem eu oare pe adevăratul Horovanu? Atunci ce se întâmplase cu acel complex de însuşiri concentrate sub denumirea de suflet?...”), în *Lupta* avem de-a face şi cu o „reînviere” spirituală, deoarece filosoful readus în simţiri după o moarte aparentă, începe să cugete şi să dea explicaţii cu privire la sensul cunoaşterii umane, al cărui secret ar rezida în instinct, în „animalizare”, în părăsirea „eului social”, căci „Eul social a redus la o viaţă vegetativă eul individual. Şi totuşi, acesta din urmă este instrumentul de cunoaştere cu care zgândărim adevărul. Un eu care vrea – să cunoască,

trebuie să nimicească de tot carapacea lui socială [...] Un singur element mai e de pătruns: desfacerea trupului în elemente constitutive, în celule". Insistând să i se dea un răspuns cu privire la natura acestei cunoaşteri, filosoful mai are puterea să-i spună: „Plecat din mine, din eul meu empiric, n-am putut găsi de-a lungul drumului şi nici la sfârşitul lui, nimic altceva decât tot pe mine, eul meu absolut..."

Incertitudinea, ca marcă a prozei fantastice, este insinuată de prozator şi aici, tocmai pentru a spori şi mai mult impresia de straniu, de bizarerie a situaţiei: „Şi dacă n-a fost totuşi nimic adevărat – se întreabă personajul – şi eu sunt în prodosftnele nebuniei? Pe ce argumente mă bizui?... Pe scrisul din carnet... Dar scrisul poate să fi fost dictat de mine însumi în timpul accesului de nebunie... Dacă cumva eu singur am fost actor şi spectator totodată?"

Alte două nuvele din această confrerie au un aer uşor misogin, sunt nişte glume la adresa instabilităţii femeilor, cu tente de absurd, comic sau grotesc. În *Fără titlu*, întâlnim pe omul de ştiinţă modest, abstras, zăpăcit, care, descoperind o nouă specie de purici, o botează cu numele iubitei sale, spre iritarea declarată a acesteia. Specia e „descoperită" la puţin timp şi în Anglia, de un oarecare Williams Patrick Robinson şi, cum se întâmplă în asemenea cazuri, numele românului Maximilian Subţire este ignorat, în timp ce gloria descoperirii trece doar asupra englezului. Acesta anunţă totodată că specia e purtătoare de tilqş> endemic, ceea ce biologului român i se pare o calomnie, drept care îl invită la noi în ţară spre a produce proba demonstrativă. Englezul soseşte, dar pentru a pescui şalău. Subţire se lasă pişcat de puricele lui şi intră în delir, în timp ce iubita sa Cecilia îl părăseşte. La vindecare, Subţire rămâne la convingerea că nu puricele era infectat, ci sângele Cecil iei, din care puricele respectiv gustase mai înainte...

În *cicatricea* dăm peste acelaşi om de ştiinţă neînţeles. În răspăr cu mediul în care trăieşte, refugiat în munţi ca să scape de pretenţiile intelectualiste ale soliei, moaşa Frosa Pântecel. Din nefericire, o întâlneşte aici pe pictoriţa Pia Antonia, pentru care numai muzica este o reprezentare a timpului şi, ca atare, vrea să picteze muzical, căci pictura e o „cristalizare colorată”. Pia declară că îl iubeşte şi că s-a născut, precum Eva, din coasta lui. Şi, într-adevăr, omul suferise un accident şi poartă o cicatrice sub coastă, pe care presară cenuşă ca să dispară, simţindu-şi din nou, pe măsura vindecării acesteia, sufletul eliberat, din prinsoarea simţurilor. Fiind de părere că „Pământul simţurilor noastre e un imens artificiu de calcul”, el speră să edifice un univers nou. născut din proiectarea gândului în infinit şi care să nu mai fie supus determinărilor simţurilor.

Un astfel de univers nou, utopic, opus răutăţii şi mizeriei umane, întrezărim pentru o clipă şi în *Râsul*, semn că prozatorul este preocupat, în subsidiar, şi de comunicarea unei ideologii sociale melioriste, capabile să perfecţioneze specia omenească şi s-o facă mai bună şi mai generoasă. Eroii săi sunt trei cercetători biologi, care au studiat împreună la Paris teoria evoluţionismului şi a determinismului, printre care şi indianul Gatayama, ajuns ulterior la Benares profesor de anatomie comparată şi embriologie. Vizitat acolo de prietenul său român, naratorul, acesta e convins de Guatayama de posibilitatea naşterii unor „avatari ai lui Vișnu”, potrivit mitologiei şi cărţilor sfinte, întrucât, pe malul unui lac sfânt din junglă ci participă la naşterea unor noi specii de plante şi animale, al căror ţel era iubirea: „Tigrii şi leoparzii încoronaţi cu ramuri verzi se alintau în faţa noastră cu drăgălăşenii de copil şi graţii de baiaderă. Cortul ni-l păzeau leii, mai credincioşi paznici decât câinii, iar şerpii şi crocodilii veneau să-şi caute hrana din mina noastră, ca

porumbeii.

Am cunoscut marea lege, poate cea dintâi" legea dinaintea coruperii totale, a sprijinului şi ajutorului dintre făpturile pământului".

Acest paradis terestru, unde cei doi speră să obţină dli2 logodirea apelor cu pământul şi cerul un nou tip de om, al purităţii şi perfecţiunii, este bulversat de sosirea printre ei a celui de al treilea coleg de la Paris, evoluţionist convins, al cărui râs sinistru curmă vraja idealistă şi beatitudinea metafizică a celor doi, aducându-i la realitate şi externiinând cele două făpturi cu apariţie de îngeri – oamenii cei noi care aveau să urmeze după moartea celor de faţă. Mai direct spus, apariţia lui Feinsilber, acest geniu al răului, este echivalentă cu moartea visului, cu sugrumarea fanteziei.

După cum se poate vedea, Papilian aşază la temelia transformării lumii iubirea, acea capacitate etern umană de renaştere şi perfectibilitate, care ar fi trăsătura esenţială a sufletului omenesc, şi nu ura, răzbunarea, distrugerea nemotivată. Dacă vom urmări cu atenţie nuvelele fantastice ale lui Victor Papilian, vom observa rolul important pe care scriitorul îl acordă acestui sentiment, investiţia de încredere pe care eroii săi o fac în el. În puterea sa transformatoare. Pornind de aici, scrii toiul şi-a subintitulat volumul *Moartea lui Igor „şi alte povestiri de iubire**, deoarece interesul arătat de scriitor iubirii are, în cazul de faţă, o semnificaţie mai largă, o valoare simbolică, cu rol purificator.

Pe de altă parte, atât *Râsul* cât şi – *Cicatricea* aduc în discuţie Idei şi motive fantastice pe care le vom întâlni în scrierile sale cele mai realizate, aparţinând acestui gen literar. E vorba înainte de toate de acel apriorism kantian care face posibilă comprimarea şi corespondenţa lumilor, a timpului şi a spaţiului, ideea unităţii infinite a omului şi a materiei în spaţiu şi timp. Căci „experienţele" ştiinţifice la

care apelează autorul, spre a introduce acea „realitate misterioasă” caic scapă controlului logic, se sprijină nu de puţine ori pe idei filosofice generoase, cu care alcătuiesc un corp comun.

Iată de pildă nuvela *Pedeapsa*, una dintre cele mai realizate ale autorului, pune la bază aceeaşi idee a iubirii învingătoare sau a inimilor. complementare, aşa cum întâlnim motivul într-o cunoscută baladă norvegiană. Convinşi de ideea că inimile care se iubesc comunică, dincolo de timp şi spaţiu, într-un fel de corespondenţă eternă, locotenentul Zătreanu de la marină îşi dă întâlnire cu iubita sa la anumite ore fixe, când radio Bucureşti anunţă ora exactă. Observând anumite tulburări ale undelor electromagnetice în acel moment, doctorul vasului pe care se afla Zătreanu se decide să-l urmărească pe acesta mai de aproape şi, într-adevăr, el constată că în asemenea momente inima lui Zătreanu poseda două bătăi, ca şi cum-ar fi vorba de două inimi contopite. Încercând să dea o explicaţie ştiinţifică cazului („inima provine din doi muguri”), doctorul are revelaţia adevărului, atunci când, în/ naufragiul care urmează, şi în care Zătreanu e dat dispărut, vede plutind în jurul lui „un ghem de carne vie, care pulsa ritmic şi splid, un organ viu, o jumătate de inimă”, care nu era altceva decât inima iubitei, căutându-şi perechea. Fenomenul e cu atât mai straniu, cu cât, salvat de la înec, doctorul o cunoaşte pe logodnica lui Zătreanu, aflată în aşteptare, în port, şi asistă neputincios la modul misterios în care aceasta se îneacă sub ochii lui, chemată în larg de jumătatea de inimă a iubitului.

Punând la contribuţie mitul veşnicei reîntoarceri a lui Nietzsche, ca şi ipoteza unei lumi repetabile la infinit, Papilian se dovedeşte un prozator înzestrat cu mari posibilităţi speculative, un futurolog, gândind spaţiul şi timpul în funcţie de marile valori proiective ale sufletului uman, după sistemul kantian al „lumii ca voinţă şi

reprezentare” sau, precum cel eminescian din *A-uatarii faraonului Tla*. Acceptând iubirea ca sursă de energie simpatetică, şi comunicare între oameni, autorul condamnă în acelaşi timp răul şi dorinţa de răzbunare Instinctuală, antiraţională, căci la pornirea de ură a doctorului îndreptată împotriva fiicei nevinovate a unui profesor ce i-a fost la un moment dat adversar, marea răspunde totdeauna tălăzuind şi mugind, în timp ce gândurile nobilele lui Zătreanu sunt acompaniate armonic, de o natură pe măsură: „Departe în zare, apăruse un stol alb de păsări, un semn de pace, de fericire, născut parcă din împreunarea mării cu cerul, un ison imaculat vorbei lui Zătreanu. Şi în aerul irizat, albe imagini şi mai albe şi mai luminoase: ţinte de argint în brâul orizontului, aerul tremurător ca un frunziş de plopi sidefii pe boltă, umbre albe ca ale unor aripi de heruvimi”.

Aceeaşi idee a puterii atotbiruitoare a iubirii este transpusă. artistic şi într-o altă nuvelă din seria fantasticului, cea intitulată *Trădare*. Deşi termenii problemei sunt oarecum asemănători, punerea în ecuaţie e mult deosebită, dovadă peremptorie a vitalităţii resurselor creatoare ale prozatorului, a capacităţii sale de înnoire şi diversificare a formulelor. Şi aici avem de-a face, cu o iubire magică, misterioasă, în stare să anuleze legile spaţiului şi ale timpului, frizând ilogicul şi straniul. Cunoscând, întâmplător, la balul Crucii Roşii de la Bucureşti, pe ataşatul militar portughez, Leandro Coreea d’Aliveiro, soţia unui judecător din Capitală, femeie rece, sobră şi retrasă, egoistă, neiubind dansul, devine dintr-odată de nerecunoscut, acceptând nu numai să danseze, dar contopindu-se parcă sufleteşte şi trupeşte cu partenerul. Deşi plecat din Bucureşti în Brazilia, portughezul pare să-i fi luat definitiv în stăpânire soţia, mai ales că o serie de semne probează infidelitatea acesteia: cei doi copii poartă amândoi pe obraz însemnul fatidic, al

trădării: pata roşie ca o monedă de douăzeci de lei ce o avea pe obrazul stâng şi portughezul. Pata respectivă e semnalată apoi pe o petală de mandragora ţinută în casă („planta cea mai umană, care trăieşte lângă om, care suferă şi iubeşte alături, şi prin), cea capabilă fiind – Paracelse o susţinea – să nască un homunculus”), apoi pe botul a cinci pisoi nou-născuţi de pisică casei sau lângă urechea puilor de şoricei albi pe care prietenul judecătorului îi lă acasă la el. Teoria soţului înşelat este că „nicio putere din univers nu se poate opune iubirii…”, căci „iubirea răscoleşte, sfarmă şi preschimbă” totul, şi că ea este transmisă de portughezul cu înfăţişare de cal prin constelaţia Centaurului, care, din emisfera sudică, s-a deplasat acum în emisfera noastră. Dovadă că soţia, îl adastă transfigurată pe o bancă din grădina casei, cu ochii la cer. „Sufletul ei, spune magistratul, s-a proiectat. În spaţii, străbate tăria pietrelor, umple porii nisipului, vibrează printre fibrele fiinţelor, ca să primească îmbrăţişarea cosmică a iubitului ei… Tot ce trăieşte în preajma ei, ia parte la această iubire…” Tensiunea fantastică se păstrează mereu intactă pe parcursul nuvelei, ajungând parcă la apogeu în momentul în care aflăm că la moartea femeii respective îşi facer apariţia însuşi portughezul în persoană, luând cu el copiii defunctei sub ameninţarea: …

— Ticălosule, ţi-ai ucis nevasta şi acum vrei să-ţi ucizi şi copiii

Nuvela în sine, de o mare virtualitate artistică, e o frumoasă metaforă a vieţii prezidate de iubire… În numele ei, scriitorul acceptă însăşi „trădarea” sufletului, dacă ea e motivată, precum în cazul de faţă, de o atracţie spirituală unică, un fel de comuniune cosmică în etern, dincolo de spaţiu şi timp”.

O atracţie morbidă spre o iubire ireală, halucinatorie, descoperim şi în *Lacrima*, una dintre cele mai izbutite

nuvele fantastice ale scriitorului. Pe lângă ideea ştiinţifică deosebit de interesantă care stă la baza ei, nuvela dispune de o construcţie narativă după toate regulile literaturii fantastice, ţinând seama de faptul că „la nivelul lumii reprezentate, fantasticul dezvoltă o structură de contrast, antinomică, paradoxală în raport cu cunoaşterea comună, împărtăşită" (Ioan Vultur, *Naraţiune şi imaginar*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1987, p. 87). Această structură este oferită în cazul de faţă de atracţia pe care omul de ştiinţă şi antropologul, care e personajul nuvelei, o simte faţă de regina Nefertiti a Egiptului, cu care i se pare că aduce iubita sa Mărgar it a Damian. Stând în laboratorul său şi calculând „de pe fotografii şi desene, ţinându-se scama de anumiţi coeficienţi de stilizare. dimensiunile reale ale corpului, frunţii, feţei şi deci ale indicelor care servesc la determinările antropologice", printre care se afla şi portretul reginei Neferliti, el se simte transportat pe meleagurile pline de frumuseţe ale Nilului, are impresia că vede „o lebădă neagră pe un lac de lună", iar noaptea visează, doar grădini de palmieri şi sicomori, lagune de apă azurată etc. A doua zi, pradă acestei surescitări, are impresia că e vizitat chiar de regina în persoană şi că regina iubită i se oferă spre îmbrăţişare, cu toată făptura ei voluptuoasă:

„Un parfum necunoscut, amestec de efluvii subtile de cometă şi miros crud de aluviuni, îmi pătrundea în trup şi suflet. Atunci, încet-încel, m-am simţit atras de o putere înstăpânită ca fluxul mării la chemarea razei de lună.

Încet-încet mi-am aplecat capul şi dându-mi seama că nu sunt în vis, am apropiat buzele de buzele reginei. Cât a durat îmbrăţişarea? Cât sclipirea unei luciole sau cât lumina unei stele moarte?"

Când deschide ochii în faţa sa se află o femeie, o matematiciană. care venise aici să facă nişte calcule, şi pentru erou confuzia Crăiţa Mitan – Nefertiti începe să se

consolideze, deoarece noua venită începe să-l tulbure şi să-l preocupe tot atât de puternic ca regina, peste portretul zeiţei suprapunându-se trăsăturile fiinţei vii de alături:

„O priveam, dar în acelaşi timp priveam şi portretul din cartea deschisă. Era o făptură de rasă cu tot trupul ci mic şi l m şi faţa foarte brună, cu nuanţe cărămizii în obraji [...] Aş fi vrut să-i văd părul. De atâtea zile lucra în laboratorul meu şi încă nu-l văzusem. Eram sigur că trebuie să fie mai negru decât mâlui Nilului, fiindcă dinţii îi avea albi şi tari, ca lucraţi în silex şi nişte dinţi atât de albi nu puteau răspunde decât unui păr foarte negru. Dar părul îi era ascuns într-o tocă mică, modernă, asemănătoare cu tiara egipteană.

— Ştii puţin... A fost o iubire nefericită.

O! De data asta am prins cu siguranţă o lacrimă.

Zăpăcit, simţii ochii rătăcind. Femeia din faţa mea sta în profil. Nu ştiu dacă lacrimă a fost ochiul ei sau în ochiul portretului, dar în clipa aceea mi-am dat seama că femeia din faţa mea şi cea din portret era una şi aceeaşi".

Sedus, precum se vede, de frumuseţea ei. eroul îşi propune să n-o mai vadă până la sosirea prietenei sale, Mărgărita. Dar, a fost o împotrivire zadarnică, deoarece chiar în aceeaşi seară a alergat pe urmele ei căulând-o şi găsind-o pe malul lacului Herăstrău. Ce a urmat nu ştim. deoarece evenimentele sunt pur şi simplu suprimate şi înlocuite cu un poem egiptean de dragoste, din care aflăm că egiptenii posedau aria de a stăpâni fulgerul. De adevărul acestei afirmaţii eroul îşi dă seama în ziua sosirii iubitei sale, pe care trebuie s-o aştepte la aeroport şi când, ca în basmele de odinioară, în calea ajungerii sale la destinaţie se interpun tot felul de obstacole, printre care şi un fulger care îi şterge linia norocului din palmă. Eroul rătăceşte drumul spre aeroport, este luat de o furtună şi târât în pădure, unde arc tot felul de halucinaţii, printre care un fel de lac-lacrimă pe întinsul căruia pluteşte o

luntre singuratică, iar în ea i se pare că o zăreşte pe Crăiţa cu o lacrimă în ochi. Un trăsnet pare că i se sparge în palmă, dar apelând la talismanul egiptean, acela de „a-şi face sufletul punte între lacrimă şi soare”, scapă, nu fără a fi nevoit să intre spre vindecare în spilal. Impresia că totul a fost un produs al creierului său bolnav, a surescitării sale (despre care aflăm date încă de la începutul nuvelei prin notaţia „Lucram chiar într-o uşoară exaltare nervoasă1) planează asupra întregii nuvele, deoarece Crăiţa n-a putut fi găsită niciunde. Deşi a consultat toate anuarele şcolilor superioare şi secundare din ţară şi străinătate, singura realitate palpabilă a trecerii ei prin viaţa eroului fiind lacrima transparentă, animată de ochiul reginei Nefertiti din albumul de istoria artelor al profesorului.

Această indeterminare („ezitare”) între real şi ireal, caracteristică literaturii fantastice, o descoperim şi în *Femeia din întuneric*, unde violentarea ordinii prestabilite, răsturnarea logicii normale se face cu o acurateţe atât de perfectă, atât de puţin şocantă în anormalitatea ei, încât nici nu ne dăm seama bine cum am păşit pe celălalt tărâm. al indeterminabilului, al fuziunii oniricului cu realitatea (visul suprapus stării de veghe). După o partidă de cărţi în casa colonelului Procopiu, unde se vorbeşte mult despre noroc şi apariţii fatale, precum femeia din întuneric (din subconştient) şi femeia din lumină, avocatul Posticescu rămân singur într-o odaie, parcă pregătită pentru apariţii teratologice: „Incă-i perca era ţinută parcă înadins în semiobscuritate. Stăpâna casei se complăcea într-o lumină stranie., amestec de verde, roşu, portocaliu. Şi pentru ca să mărească misterul, sumbra feerie era proiectată de jos, din interiorul unui cămin [...]. Şi ce modulări de sensibilitate – trebuie să fi produs această lumină subtilă şi fugace, care, chiar fără muzică, te pătrundea, te moleşea, te zăpăcea! O priveai cu ochii deschişi şi n-o puteai prinde. Pe alocurea cădea în pete mari ca sângele, pe alocurea se

subtiliza în semiobscuritate, tremurând ca miresmele putregaiului…”

În această ambianţă stranie, de efluvii de parfum şi muzică, avocatul Posticescu are impresia că dincolo de rama oglinzii îi apare, ca o prevestire, chipul unei femei ademenitoare, la care se gândise tot timpul. Desigur, e o iluzie, dar întâmplarea îl domină cu totul. Merge la cinema, pentru a-şi prelungi starea de iluzie „dincolo de prag *, cum spune el, şi la ieşire are revelaţia mult aşteptată: femeia visată e în carne şi oase acolo, îmbrăcată exact cum şi-o închipuise (în apariţia premonitorie). Trăiesc clipe de neuitat, apoi, după miezul nopţii, „femeia din întuneric” dispare tot atât de misterios cum a apărut, oferindu-i totuşi, la cererea lui insistentă, următoarea explicaţie:

„— Ascultă – făcu ea cu vocea ei groasă şi învăluită – nu ştiu cine-l colonelul Procopie. n-am fost la nicio petrecere, nu te-am văzut niciodată. Povestea mea e simplă: m-am răzbunat, o simplă răzbunare femeiască… Bărbatul meu m-a înşelat cu servitoarea şi eu m-am jurat să-l înşel cu primul venit. Primul venit oi fost dumneata… Vezi deci, nimic misterios, nimic nenatural…”

Dimineaţa, stupefiat de cele aflate, avocatul începe să aibă dubii că scena s-ar fi petrecut aievea, dacă n-ar fi găsit pe masă o mică bijuterie a femeii: crucea damei de treflă. îmbrăcându-şi hainele militare pentru a merge la concentrare, eroul nu face decât câţiva paşi când, aproape de locul unde întâlnise „femeia din întuneric”, apare o alta (sau aceeaşi?) care îl împuşcă, trăgând asupra sa trei gloanţe de revolver. Ieşit din comă i se explică că ar fi fost o simplă răzbunare a unei rebele care şi-a propus să împuşte pe primul ofiţer întâlnit în cale, iar acesta a fost el.

Întâmplare? Hazard? Destin? Toate la un loc, căci „femeia din întuneric” pare a simboliza însăşi moartea,

apariţia ei e o provocare a destinului, iar noaptea de dragoste, aidoma ultimei dorinţe împlinite a unui condamnat.

Simbolurile cărţii conţin o sumedenie de conotaţii specifice, a căror decriptare sporeşte starea tensională a naraţiunii, capacitatea ei de sugestie. Arta lui Papilian îşi dovedeşte aici din plin calităţile expresive, lirismul de bună calitate care acompaniază fraza. Iată un singur exemplu:

„Odaia toată bătea în roşu, stofele, tapiţeriile, covoarele musteau picuri de sânge. Parfumul răspândea efluvii amare, parcă de tuberoze, de mătrăgună şi de chiparoase. Şi muzica agita acest tumult bizar şi voluptuos. Senzaţii stranii îl urmăreau. Acum, lumina, sunetele şi parfumul se contopiseră, se făcuseră una. Cântecul nu mai exprima jocul precis al sunetelor. Sunetele se imaterializau în lumină şi lumina iradia numai parfum. Doar pragul să-l fi trecut şi toate aceste mase sonore de lumină parfumată s-ar fi năpustit asupră-i. Pragul… Care prag? Poate cel al sufletului, poate cel al lumii. Dincolo de el, dai de fântâna fără fund, fără greutate şi fără nicio şcoală, acolo unde fierbe veşnicia în clocot imaterial şi unde se nasc din când în când, din roi de întuneric, acele făpturi, bolizi sau stele căzătoare, care se prăbuşesc la pământ, doborându-te.

Deodată, toată starea asta de magică gândire, poate de delir halucinatoriu, poate aievea de tulburare cosmică, se proiectă în oglinda din fată. Da, oglinda era pragul *bănuit*.

Avocatul închise ochii cu putere, apoi îi deschise ca să nu cadă din nou în greşeală. Nu era o părere. Prin oglindă, o femeie căta la el. O femeie cu ochi mari şi profunzi ca petalele tropicalelor begonii şi cu decolteul dur şi moale ca de marmură, împodobit doar de o cruce mare şi neagră, crucea damei de treflă”.

Sau, iată despărţirea de „femeia din întuneric”, acea despărţire care echivalează cu un fel de întâlnire. În

infinit:

„Drumul făcut alături de dumneata măreşte, pentru întâia dată în viaţa mea, limitele pământului. Am senzaţia unui explorator care dă de noi ţinuturi. N-am crezut nicicând posibilă atâta fericire.

Scoborârâ scara şi acum se găseau în stradă. Ceaţa se mai ridicase. Câteva stele sclipeau. Strada se întindea dreaptă până la capăt".

x Dacă în *Trădare* avem de-a face cu prezenţa unor forţe supranaturale, cu miraculoasa prezenţă a unor fenomene ce vin de dincolo şi nimeni şi nimic nu li se poate opune, schema uzitată în *Femeia din întuneric* este clădită mai ales pe puterea obsesională a eroului, care e în stare să cadă în halucinaţie, suprapunând realitatea peste propriul său vis. Între jocul hazardului şi „dorinţa" personajului există o colaborare deplină, care conferă şi farmecul singular al acestei proze.

Exersând diferite modalităţi. ale fantasticului, scriitorul aplică desigur diverse reţete sau scheme preexistente, pe care le perfecţionează şi le adaptează nevoilor sale, modului său de a judeca şi de a fi. În orice caz, Papilian merge foarte arareori pe drumuri bătătorite şi propunerile, inovaţiile şi rezolvările sale poartă de fiecare dată marca unei originalităţi de structură. În unele cazuri relatarea se face la persoana I, de către personaje demne de încredere, a căror competenţă sau normalitate e greu de pus la îndoială. E numai o capcană menită să creeze starea de încredere, să întărească credibilitatea, precum acest incipit la *Manechinul lui Igor*: „Toată lumea ştie că sunt profesor de anatomie, ca atare, în primul rând cumpănit în judecată, bun observator şi conştiincios interpret al faptului de experienţă, pornind la lucru fără idei preconcepute sau preferinţe şi cu cele două însuşiri ale sufletului, imaginaţia şi simţirea, ţinute strâns în hăţurile raţionamentului". Altă dată, relatarea este făcută

de către un martor ocular (*Pedeapsa*, *Trădare*, *Demonul* etc.), care depune tot efortul să ne facă să credem că lucrurile s-au petrecut aşa cum le relatează el. În alte cazuri, se apelează la formule şi mai subtile, cum ar fi tehnica manuscrisului găsit, raportul sau memoriul ştiinţific sau chiar parodia, cu inextricabila sa ţesătură de ironii şi de denunţări a convenţiilor şi schemelor. Aşa de pildă, nuvela *Lacrima* este însoţită de următoarea notă de subsol: „Acest manuscris mi-a fost dat ca dar de tatăl meu, profesorul Pompiliu Şerban, la a douăzecea aniversare a zilei mele de naştere, mie, fiica lui cea mai mare, cu obligaţia să-l transmit din mamă în fiică atât timp cât va dura în ştiinţă teoria nedeterminismului şi a discontinuului. Jzabela Şerban, doctor în matematici". O altă nuvelă, *Cicatricea*; este însoţită de o notă, în care se arată că relatarea în chestiune e un fel de memoriu depus la arhiva Societăţii „Omul autentic** în cadrul căreia, potrivit statutelor, memoriile se citesc după 598 de ani de la depunerea lor. Se face şi aici, ca şi în numeroase alte locuri, acide ironii cu privire la pretenţiile ştiinţifice ale unor eroi, de foarte multe ori mai degrabă impostori, nebuni, maniaci, decât oameni de ştiinţă autentici, surprinşi în tot felul de posturi caraghioase sau comice. Ironia, grotescul, comicul, absurdul, însoţesc adeseori discursul fantastic al scriitorului, pigmentându-l cu situaţii făcute să destindă, să ferească de plictiseală şi uniformitate, iată un asemenea pasaj din *cicatricea*: „Mă bătea gândul să torn un sistem filosofic, sistem Nietzsche. Vreau să aduc la cunoştinţa lumii dornice de înţelepciune că omul oscilează între două tendinţe, între transcendentul burykhiric (de la contemplaţie *yoga*, *buric*, *burykh*) şi logosul papaverinic (de la *somn*, *mac*, *papaver*, *papaverină*)", deşi ele nu lipesc nici din *Fard titlu* sau Lupta. Ba mai mult, o întreagă nuvelă, *Ciudata întâmplare*, e consacrată demistificării parodice a gagurilor şi

formulelor încetăţenite de nuvela fantastică, într-un gen în care inteligenţa speculativă merge mână în mână cu fantezia cea mai debordabilă. E încă un semn că autorul acesta atât de divers, care şi-a luat meseria în serios, e departe de tipul pedant şi osificat al savantului de cabinet, ştiind să râdă şi să plângă alături de semenii săi, oamenii vii şi autentici, cărora li s-a dedicat cu toată fervoarea inimii sale, şi ca medic, şi ca profesor, şi ca scriitor.

*

Memorialistica lui Victor Papilian este rezultatul unei experienţe intime inedite, trăită de scriitor mai întâi ca director al Operei Române din Cluj (17 aprilie 1934 – 1 aprilie 1935) şi mai apoi al Teatrului National din aceeaşi localitate. Între 1 aprilie 1936 şi 30 septembrie 1910. Confruntarea cu această lume nouă, necunoscută şi surprinzătoare pentru el în multe privinţe, i-a sugerat ideea de a ţine un fel de jurnal, un *Registru de spectacole*, cum l-a numit el, în care îşi nota evenimentele şi observaţiile de peste zi, întâlniri şi discuţii cu actori şi regizori, întâmplări din teatru, ca şi meditaţii în marginea artei teatrale, muzicale sau scenice la care asista sau pe care o avea în vedere/A rezultat un fel de carte-mozaic, carte-caleidoscop, multicoloră şi graţioasă, ca însăşi lumea pe care încerca s-o reflecte şi s-o înţeleagă, aşezată când sub candelabrele strălucitoare ale scenei, când sub semnul jocului nuanţat şi mult mai spectaculos al intimităţilor de culise. Prins între două lumi, cea a actorilor şi oamenilor de aria, cu problemele şi interesele lor specifice, şi lumea din afară, a presei, misiţilor şi intermediarilor, şi, nu o dată, a invidiilor de tot felul, scriitorul a trebuit să se dedea la o adevărată echilibristică pentru a supravieţui disputelor imediate, sterile, tensionante, busculadelor şi trapelor care i se deschideau la tot pasul, spre a rămâne credincios doar artei şi misiunii care i-a fost încredinţată. De aceea un prim nivel al cărţii este acela consacrat

oamenilor-personagii, un fel de studiu psihologic pe viu, în care moralistul şi moftologul adoptă nu de puţine ori el însuşi o mască ipocrit-ironică sau blesfematoare, pentru a se descurca cu bine în labirintul caracterologic al acestui adevărat bestiarium uman. În aceste pagini îi descoperim, cu alte cuvinte, o vocaţie histrionică specială, în spatele căreia îl recunoaştem pe moralist şi pe scriitor, scenele descrise venind nu o dată în prelungirea literaturii. Căci Papilian se dovedeşte şi aici un adevărat homo duplex, sfâşiat între propria sa meserie, cea de medic şi profesor de anatomie, deci de om exact: „riguros, pozitivist, şi cealaltă, de slujitor al artei, unde imaginaţia şi fantezia erau cerinţe indispensabile minimei supravieţuiri, după cum singur o declara: „Ştiinţa mă obligă la observaţie riguros exactă, literatura, la jocul pitoresc şi fantastic al imaginaţiei”. Deşi n-a confundat niciodată cele două domenii ale câmpului său de activitate, e mai mult ca sigur că ele l-au ajutat să iasă cu bine la liman, traversând cu eroism (şi stoicism) această zonă atât de accidentată şi agitată, supusă unui bombardament continuu şi de lungă durată din toate părţile posibile. Directorul de teatru, lasă el să se strevadă, este fiinţa cea mai vulnerabilă din lume, căreia i se poate pretinde orice, de la angajare, la înaintare în grad, şi de la derogarea de vârstă, la un ajutor necondiţionat „pentru toaletă”, de la distribuirea de roluri, la concesiunea unui spectacol sau impunerea unei piese. Amintirile oferă în acest sens o bogată recoltă de tipuri şi metehne, de tertipuri şi ipocrizii, de la cele mai nevinovate şotii sau farse, la adevărate răzbunări, puse la cale cu o răutate calculată şi rece. Timbrul cărţii se mulează exemplar pe această materie răscolită: el devine când grav şi patetic, când duios şi înţelegător, când maliţios şi ironic, complice şi călău. La fiecare pagină descoperim un alt Papilian, revoltat, epud, dezamăgit, furios, supărat, farseor, buclucaş, intransigent, lucid „moale, încăpăţânat,

naiv, dur, sugestiv, exploziv, convingător, uşor de îmbrobodit etc., după starea sa sufletească sau forţele cu care are de luptat. Teatrul e un fel de câmp gravitaţional aparte, unde imponderabilele pot apărea la fiecare pas, modificând traiectoria şi unghiul de incidenţă cu realul. Iată o astfel de scenă, desprinsă parcă din mustoasele sale „proze olteneşti”:

„Abia am cercetat condica de prezenţă şi iată înaintea-mi un ofiţer de marină. Doi portari străjuiau intrarea teatrului şi totuşi în biroul directorial intră vraişte oricine vrea. Sunt democrat, dar, după câte ştiu, bună-cuviinţa nu e – pe poziţie de adversitate cu democraţia.

— Mă cunoşti? face marinarul, cu faţa rizătoare şi braţele deschise, gata să mă îmbrăţişeze.

O clipă mă gândesc dacă nu-i vreun artist costumat şi anume partenerul doamnei Butterfly.

— Nu mă cunoşti? zice el tremolat de emoţie.

Şi, pesemne, fiindcă chipul meu întârzie să dea un verdict favorabil, el caută să mă pună pe calea cea bună *v*

— Eu sunt Tilică. Tilică al coanei Măndica, aia de face ştrudel cu mere, de crapi. Coana Măndica din, colţul străzii Brăilei, că se zice că moş Istodor, unchiul dumitale, se avea bine cu ea, şi că eu aş fi – mă înţelegi – dacă chestia devine aşa, vărul dumitale.

— Vărul meu? mă minunez eu.

— Păi da, că moş Istodor era vărul lui Năică Spânu şi ţinea pe tuşa Zamfira, mama coanei Anghelica. Vezi, că din două părţi ne înrudim. Dacă moş Istodor s-a avut bine cu coana Măndica – şi de asta jură mahalaua cazărmii şi mahalaua Brăilei şi toţi oamenii din port – că veneau hamalii greci şi negustorii armeni şi opuneau că aşa ştrudele mai rar, şi aia-i grozav; doar o dată la două săptămâni mâncam baclava, la Pireu şi la Istanbul.

— În definitiv, ce doreşti dumneata, domnule?

— Spune-mi vere, sau spune-mi pe nume, Tiiică. Zi

aşa: mă Tilică.

— Poftim, îţi fac plăcerea. Ce vrei, mă Tilică?

— Uite nene. Îmi dai voie să-tk spun nene? Că eşti mai mare ca mine.

— Îţi dau voie. Şi spune-mi ce doreşti, dar mai repejor, că sunt grăbit.

— Voi fi scurt, mă asigură marinarul, la mine, una şi cu una fac două.

— Ei să auzim.

Marinarul se trânteşte pe scaun, scoate tabachera şi-mi oferă o ţigară. îl refuz.

— La mine nu se fumează, asta face rău la…

Şi îmi bat gâtlejul cu degetul indicator, după pilda coristului gură-strâmbă.

— Prostii, mă asigură văru-meu. Ăia n-au glas. Să-l vezi pe al meu…

Parcă încep a mă dumiri. Dar lămurirea se arată cu oarecare teamă.

— Atunci pentru asta ai venit?

Bine nu ştiu ce-o fi «asta», dar totuşi sunt pe calea cea bună.

— Da, am auzit că ai azi repetiţie. Numai să m-asculţi o dată, şi pe urmă ai să zici: Bravo, Tilică. Ce rol vrei? Vrei Rigoletto? Rigoletto ţi-am dat. Vrei Lohengrin? Lohengrin e al tău. Vrei Radames? Şi nu te uita aşa la mine; nene, că eu mă joc cu vocalizele, iar lui de diez şi lui re, eu li-s tată. Chiar şi Spalerga…

Se opri o clipă privindu-mă interogator.

— Cunoşti pe Spalerga?

— Nu, n-am onoarea.

— E cel mai mare maestru italian. Zic, chiar Spalerga mi-a spus: «Mă, Sotir, tu eşti un fenomen».

Prin urmare, pe văru-meu îl cheamă Tilică Sotir, şi după părerea maestrului Spalerga este un fenomen”.

Alte scene se derulează cu repeziciune: momente de

la repetiţii, scene de cabotinaj, de şantaj, de adulare, de linguşire, de abjurare... Un adevărat film al vieţii-spectacol, unde intrările şi ieşirile au indicaţii precise şi unde protagoniştii le încalcă mereu.

Dar partea cea mai interesantă a *Amintirilor* mi se pare aceea în care scriitorul încearcă să pătrundă el însuşi esenţa mai adâncă a artei spectacolului la care asistă, a caracteristicilor acestui *homo ludens* pe care-l are în faţă. Fire iscoditoare, pătrunzătoare, inteligenţă vie, mereu în mişcare, scriitorul nu vrea să se lase dominat de împrejurări, ci vrea el însuşi să le domine, să le stăpânească în cele mai mici amănunte, demontându-le bucată cu bucată mecanismul de producere. Întâlnirea cu Arta e pentru el un prilej unic de a se informa, de a nu se lăsa copleşit, depăşit. De aceea, el ia enciclopedii, larousse-uri, caiete de regie, cărţi de estetică (Lalo) şi de teoria artei, se instruieşte şi se documentează continuu. La ceea ce vede şi simte, se adaugă uneori o informaţie de bună calitate, ca şi unele consideraţii generale, de bun-simţ, de o ireproşabilă factură tehnică, ce se disting prin acuitate şi sensibilitate în sesizarea clementului diferenţiator, a genului proxim şi îi diferenţei specifice. Puţini oameni de litere – poate să-i amintim pe Blaga sau pe Radu Stanca – să fi avut atâta curiozitate intelectuală, atâta intuiţie şi vocaţie teoretizatoare, evident, păstrând proporţiile şi natura preocupărilor, ca Victor Papilian, atras în ultimă instanţă.de fundamentarea unui adevărat *sistem al artelor frumoase*. La baza lui, Papilian aşază muzica, arta cea mai complexă şi mai profundă după el, arta cea mai divină. Muzica ar fi, după el, „mijlocul prin care se realizează nesaţiul omului de a nimici barierele timpului şi o durată pură, care este, poate, esenţa realului”. Muzica ar avea ca scop „descătuşarea din lanţurile cotidianului”, transportarea omului într-o stare de extaz, analoagă cu aceea a misticilor. Din această cauză niciuna dintre arte nu

se poate asemăna muzicii: „celelalte arte n-au perfecţiunea muzicii – spune el – fiindcă atât culoarea cât şi vorba invită mintea la analiză, accentuează deci mişcarea şi, prin asta, individualitatea. Ele ne duc în lumea aparenţelor şi a iluziilor care confruntă încă realitatea, unde imaginile pot fi sau nu pot fi, ele ne procură o bucurie senzuală. De altfel, văzul nu e decât o prelungire a pipăitului. Urechea parcă e un organ de alt soi. Ana rom ic, ea e substratul a două simţuri, al auzului şi al echilibrului. Urechea defineşte cuvântul şi spaţiul. Estetic, ca conţine şi al treilea simţ, al muzicii. Muzica depăşeşte spaţiul şi cuvântul, ea e vehiculul extazului. Ea e, poate, intuiţia lui Bergson, fiindcă num îi muzica şterge «acţiunea inteligenţei, care divide şi conturează realul» şi permite resorbirea sufletului individului în realitatea ele dincolo de realul lumii, care nu poate fi decât iubirea şi dumnezeirea”.

În vecinătatea imediată a muzicii s-ar situa artele cuvântului: poezia, proza, drama, deşi faţă de un scriitor, compozitorul i se pare mai subtil, mai arhitect: „Din liceu am fost obsedat de marea taină a conversiunii pure, pagini albe, pustii, în chip viu de cuvânt: „Vers, simbol matematic, expresiune filosofică, are ca suport hârtia albă, ca peluza bătătorită rondurile de flori. Dar la hârtia cu portative taina e şi mai impresionanta, fiindcă acum, aş putea spune, cuvântul nu e numai exprimat, ci construit. Etajele portativelor reprezintă schela unui edificiu, iar muzicianul adevărat e un arhitect”.

Apoi ar urma artele bazate, pe mişcare: teatrul, baletul, dansul, iar la urmă cele bazate pe imagine, cinematograful.

Opera, fiind o combinaţie de muzică, cuvânt şi mişcare, e spectacolul cel mai complet, o formă specială de artă:

„După părerea mea, opera nu e nici dramă, nici

muzică, ci o nouă entitate artistică. Atât muzica lui Verdi, cât şi drama lui Victor Hugo sunt foarte jtiticabile. Dar... Muzica a adus atâta putere de convingere în acţiune, încât simpla arie de flaşnetă a deschis adâncul sufletului nostru punându-ne parcă în contact direct cu destinul tragic al omului şi cu adevărurile lui eterne”.

În această simbioză, atât muzica cât şi cuvântul au rolul lor deosebit, uneori la fel de important: „Pentru autorul modern libretul nu e numai pretext, ci parte constitutivă a lucrării; iar pentru artist: „cuvântul nu e complexul grafic din dicţionar, putând fi negociat ca un cambiu, cuvântul e soldul sufletului său, şi, mai mult chiar, e o emanaţie fluidă a lui în prima transformare spre concret. E forma lavei dintre fumarolele vulcanului şi tocile definitive. Cuvântul conţine toate virtualităţile Insului şi întreaga moştenire colectivă. El e, mai întâi mijloc de definire individuală. şi în al doilea rând, monedă de schimb internaţional. De aceea, oricât am năzui spre universalitate, e o fatalitate să rămânem artişti români, dacă voim să fim artişti.

Arătându-se un fervent apărător al specificului naţional în literatură şi artă, V. Papilian mai sublinia: „Sunt scriitor român şi cred în cuvântul românesc”, cuvânt care posedă el însuşi mari virtualităţi: sonoritate, plasticitate, ritm şi” putere sugestivă”.

În aceeaşi ordine de idei, îl preocupă puterea de seducţie a teatrului asupra publicului („Teatrul este o instituţie vie, cea mai vie instituţie**), sau rolul baletului în desăvârşirea unui spectacol, în sublinierea graţiei şi frumuseţii corpului uman, a mişcării în sine. Deşi e de părere că „vorbă şi gestul artiştilor vatămă, dacă nu distrug de-a dreptul frumuseţea muzicii, şi universul sonor, pus în mişcare de muzica pură, se restrânge, devine oarecum mărginit şi vizibil, pierzându-şi taina”, baletul înfrumuseţează viaţa omului, punându-i în valoare

desăvârşirea fizică şi spirituală. Nu ştim dacă, în afară de G. Călinescu, un alt scriitor român că şi rostit cuvinte mai frumoase de apreciere la adresa acestei arte:

„Regizorul fuge între culise, maestrul a ridicat braţele. O tăcere emoţionantă. Cum le-a coborât, corul a atacat, şi nu mult după aceea baletul a început evoluţiile lui. Baletistele sunt fără ciorapi, în rochii şi pantofi de stradă [...]. Se perindă prin fundul scenei către rampă, o succesiune de perdele, care despărţindu-se se prefăceau în şiraguri drepte, spiralate sau frânte. Prin desfăşurarea lor fâlfâitoare, trupurile nu mai aparţineau pământului „ci aerului, şi prin estomparea mişcărilor, gesturile deveneau la fel de materiale ca privirea. Fugărite către fundul scenei, dansatoarele lăsau în urma lor adierea unei boare de primăvară, iar în drumul lor către rampă, ele deschideau un orizont. Dar când, săturate de aerian, trupurile li se frângeau cu înverşunare către pământ, mişcările lor deveneau umane. Atâtea nuanţe prin care îşi exprimau bucuria libertăţii totale. Privindu-le, te bucurai cu ele de aerul liber, de cerul albastru, de unda apei, şi de fiorul frunzişului”.

Vibraţia lirică întâlnită în asemenea notaţii însoţeşte-adesea gândurile şi meditaţiile prozatorului în marginea spectacolului artistic. El. trăieşte la modul liminar emoţia pe care acesta o degajă, se lasă furat de intensitatea sentimentului, aducând elogiul său nemăsurat faptului creator prin care omul se înalţă mai presus de sine, în extazul beatitudinal ăl reveriei:

„În rolul fetei regelui din *Aida*, jocul artistei a fost o continuă şi variată succesiune de atitudini şi gesturi inspirate din picturile egiptene. [...] La fiecare situaţie muzicală o adevărată atitudine. Este un acord perfect între numărul pasajelor muzicale şi cel al atitudinilor plastice, şi în aceeaşi atitudine se desenează o infinită nuanţare, iscată din expresia privirii şi lenta unduire a unei continue

mişcări. Când se apleacă pe genunchiul îndoit, sau când se lasă pe spate, îndoindu-se din şale, paşii îi condiţionează întreg trupul, îi dau linie şi elasticitate, şi, deşi atât de precise, mişcările apar libere şi fireşti.

Din frângerea continuă a braţelor, a mâinilor şi coapselor, închipuia miniaturi de pe fildeşul cameelor şi desene de pe întinsul covoarelor, evoluând de la razele dispersate ale soarelui şi până la strania imobilitate a munţilor. Artista nu juca nici pentru ea, nici pentru public, nu mai slujea dramei, nici muzicii, ea izbutise să şteargă barierele spaţiului şi să strângă măsura timpului. Şi nu realiza clipa care opreşte bătăile inimii şi-ţi aduce răsuflarea în gât?”

Întinsa gamă de modulaţii ale trăirilor umane, expresia mereu nouă pe care arta o inoculează Clipei şi o înnobilează constituie pentru Papilian o experienţă nouă, distinctă, pe care el se străduie s-o surprindă în adevărata sa semnificaţie, să-l confere aura de mister şi de veşnicie. Arta, al cărei scop e să îmbuneze pe oameni, ia sub ochii noştri noi şi noi înfăţişări. Văzând şi comparând, Papilian este mereu în căutare de a surprinde specificul fiecărei arte, făcând incursiuni istorice la origini, evocând împrejurările în care s-a născut, nevoile cărora le-a răspuns. Consideraţiile de ordin istoric, se împletesc cu cele estetice, argumentele consacrate sunt supuse unei verificări permanente prin prisma cuceririlor aduse de timp, ale debarasării de prejudecăţi. Întoarcerea la vechiul ideal de frumuseţe, cel al corpului uman, după înjosirea” lui din epoca feudală (prin rochii, crinoline, peruci şi corsete), a dat acestuia o nouă imagine despre sine şi chiar o schimbare de ideologie: „Speculativ, acrobaţia implică o mulţime de aspecte ideologice. În primul rând ea doreşte victoria trupului împotriva atracţiei şi, în al doilea rând, izbânda lui împotriva propriei lui alcătuiri. Prin prima înfăptuire, trupul tinde să se definească în concurenţa cu

spiritul, prin a doua, trupul se străduieşte pentru o nouă mutaţie. Acrobaţia diferă însă de dans. În dans corpul uman tinde să-şi piardă formele; să devină imaterial; în acrobaţie, dimpotrivă, el îşi defineşte şi îşi accentuează plastica. Dansul vrea ca omul să zboare, acrobaţia vrea să învingă; de aceea dansul e muzică şi rugăciune, în timp ce acrobaţia – sculptură şi afirmare (...) Acrobaţia e concretizarea iluziilor. Acrobatul nu realizează mişcarea pură, ci mişcarea perfectă, care e forţă fără efect şi siguranţă fără sprijin".

Astfel de disocieri întâlnim la tot pasul în *Amintirue din teatru* ale lui Victor Papilian. Cele mai multe merită reţinute pentru ineditul lor, pentru francheţea şi combustia interioară care le animă. El nu uită să includă în rândul spectacolelor pe care le discută circul, revista şi cinematograful, încercând, prin comparaţie, să le stabilească specificul: „Dar nu rolul istoric al lui Tănase vreau să-l relev, ci valoarea lui artistică. Nu mai e nevoie să alergi la Polies Bergdres, sau la Moulin Rouge, ca să-ţi dai seama de realizarea artistică a unui spectacol de revistă. Cinematograful ne-o demonstrează cu prisosinţă. Nu dramele pasionale şi nici înscenările istorice ne dau, după modesta mea părere, sentimentul de perfecţiune a ecranului, ci Mickey-Mouse şi marile desfăşurări de reviste. Mickey-Mouse, ca bogăţie de imaginaţia şi îndemânare tehnică, şi revista ca revărsare de lumină, tinereţe şi flori. Revista este transpunerea pe scenă a carnavalului din Veneţia şi Nisa, este cerinţa sufletului nostru după cochetărie, sentimentalism şi vorbă galantă. Revista întreţine rafinamentul gustului şi măreţia spectacolului prin acea bogăţie de amănunte stilizate şi acea facondă de strălucitoare imagini. Revista e spirit, avânt cavaleresc şi dulce voluptate. Revista e apărătoarea veşnicei tinereţi împotriva cotidianului tot mai greoi şi mai întunecat".

Cartea mai conţine meditaţii interesante privitor la raportul dintre melodie şi ritm, dintre muzica naţională şi operă, dintre folclor şi literatură. Sunt luate cu acest prilej în discuţie probleme ca: tehnica artistului de operă, pregătirea sa artistică şi intelectuală, rolul mimicii şi ai gestului în sublinierea ideilor muzicale ale partiturii, aritmia şi combaterea ei în procesul de formare al cântăreţului, grotescul şi sublimul involuntar. Remarcabile mi se par apoi consideraţiile autorului cu privire la deosebirile existente între muzica europeană, care este polifonică, şi muzica orientală, care este monofonică şi, ca atare, subliniază el, melodia europeanului va tinde spre arpegiu, în timp ce aceea a orientalului va căuta o cromatică, opoziţia reflectând, în ultimă instanţă, diferenţa mentală, de suflet colectiv. În acest sens, Papilian afirmă:

„Nu ştiu dacă muzica este arta de a f-îndi prin sunet, dar plăcerea muzicală e de bună seamă o mărturie-a tot ce e mai profund în etrl uman. Fără îndoială că sufletul oriental este prin esenţă mistic, cel european, eminamente realist. Obsedat de îndoială, orientalul cercetează întruna şi intuieşte noi posibilităţi, în timp ce europeanul construieşte valori din ce în ce mai concrete. Idealul, pentru orice artist european, e perfecţiunea formei; idealul pentru cel oriental, este exprimarea vizionară sau simbolică”.

În ceea ce priveşte procesul de creaţie literară, Papilian insistă îndeosebi asupra raportului dintre conştient/inconştient, dintre scriitura spontană, crumptivă şi cea elaborată, îndelung cumpănită. Cum ne putem da seama din scrisul său, Papilian e adeptul celei dintâi, a exprimării tumultuoase, haotice a vieţii şi nu a stilizării şi ajustării ei în laborator. În acest sens el scrie: „Există multe necunoscute în procesul de creaţie. De bună seamă că matematicienii se înţeleg pe deplin prin formule, dar filosofii în aserţiunile lor, nu sunt şi autori, ca Bernard

Shaw sau Anatole France, care-şi cântăresc gândurile până la senzaţie, şi cuvintele până la silabe. De aceea sunt aşa de reci, de apollinieni. În schimb alţii, de seama lui Dostoievski şi Shakespeare, deschid stăvilarul şuvoiului. La ei găseşti sumedenie de ciudăţenii, omisiuni, ba chiar şi curate prostii, dar de aceea şi sunt atât de formidabili (dioniziaci) şi de umani".

Citatele de care m-am folosit până acum sunt extrase din primul volum al memorialisticii sale, cel care cuprinde *Amintirile din operă*, publicat de fapt sub titlul *Amintiri din teatru* în

1968. În continuarea lor, scriitorul a mai redactat un volum, rămas inedit până astăzi, care cuprinde notaţiile din anii 19351940, perioadă în care a deţinut funcţia de director al Naţionalului clujean. Aceste amintiri, care se publică pentru întâia oară aici, au aceeaşi structură ca şi primele: notaţii fugare, fragmentare, alcătuind mici „scene" din teatrul vieţii trăite de scriitor în împrejurările date. Cum împrejurările respective se degradau în mod vădit sub presiunea politicului, notaţiile sale iau tot mai mult aspectul de comedie de moravuri. Apar şi două specimene caracteristice acestei lumi, artistul boem şi poltron, cabotin până-n măduva oaselor, de tip Bombon şi Pommery, ca şi artistul de tip lichea, cel care doreşte să facă carieră cu ajutorul politicii. Acesta din urmă se îmbracă în uniformă de străjer şi face presiuni asupra directorului, uzând de arma scrisorilor de recomandaţie şi „de presupusele sale relaţii cu mai-marii politici ai zilei. Episodul e revelator pentru starea de mentalitate pe care o trăieşte epoca:

„În biroul meu se află un nou artist. Vorba vine, nou… Clujul îl cunoaşte, fiindcă a jucat pe scena Teatrului local la începutul fiinţării lui. Dar. fără astâmpăr, a trecut la Naţionalul de la Bucureşti, de aci la teatrele particulare, la revistă, apoi la Naţionalele din provincie şi din nou la

revistă… Acum, iată-l în faţa mea. E îmbrăcat în haine de străjer: pantaloni scurţi, tunică albastră cu insignă de comandant, ciorapi până la genunchi şi bocanci.

— Domnule director, zilele acestea se schimbă guvernul… vine Argetoianu, ori Goga… şi eu îs ca fraţii cu amândoi. Uite de la amândoi am câte o scrisoare…

Şi scoate portofelul să facă dovada proptelelor.

— Domnule director, ce mi-am zis… hai să mă înapoiez la Cluj. Cel puţin o să am director un intelectual… fiindcă m-am plictisit să mă conducă tot agramaţi. Şi chiar Majestatea Şa mi-a spus alaltăieri, la Breaza:» Du-te rhinzyle la Cluj. Acolo-i locul, tău… Am nevoie de comandanţi destoinici să-mi organizeze străjeria. Cei de acolo sunt nişte Tleţi!”

— Cu multă plăcere te-aş primi, dar vezi… e Comitetul…”

— Dă-l dracului de Comitet… De asta te-ncun.ci dumneata?

— Apoi, mai e şi problema bugetului…

— Dă-l dracului de buget… De-asta te-ncurci dumneata?

— Mă gândeam şi la atâţia artişti care-şi fac stagiul, în aşteptarea unui loc.

— Dă-i dracului… De ăia te-ncurci dumneata?

Cu artiştii! străjer le greu s-o scoţi la capăt. >E1 are un răspuns infailibil: «Dă-i dracului… de ăştia – te-ncurci dumneata *3**

Că lucrurile încep /să capete o întorsătură mai nefastă, intrând sub incidenţa deformatoare a politicii de partid, ne-o reflectă şi alte episoade caricaturale ale amintirilor sale. Peste puţină vreme cade într-adevăr guvernul, iar noul ministru al artelor îi trimite pe cap o ancheta care. să cerceteze aşa-zisa moralitate” a repertoriului şi un inspector – financiar care să-i găsească neregularităţile în gestiune, cazul dintâi are noroc, căci cel

însărcinat să supravegheze calitatea repertoriului e cunoscutul eseiăt şi om de artă Petru Comarnescu, care pleacă de la Cluj cu o impresie excelentă despre vafloarea artistică a spectacolelor şi inspirata alegere a repertoriului (în discuţie e *Salomeea* de Oscar Wilde, *Thomas Wunderlich*, *Violatne fecioara* de Claudel şi Dincolo *de zare* de O'Neill), încât verdictul său nu poate îi decât: „E cel mai bun repertoriu pe care l-am întâlnit la vreun teatru… şi ce mare, ce intensă activitate…

Totuşi, cei care-i doresc căderea, intensifică campania împotriva lui. Elevii sunt opriţi să vină la spectacole, pe motiv că ar asista la unele scene indecente, fiica sa e tunsă la şcoală pentru că ar avea, pasămite, părul frizat, romanul *Fără limită*, atunci apărut, e socotit că ar viza anumite fapte şi persoane din viaţa. Clujului etc.

Politica îşi spune încă o dată cuvântul atunci când impune directorilor şi funcţionarilor publici portul uniformei Frontului Renaşterii Naţionale. Directorului i se cere să se prezinte la minister-numai în uniformă „de unde o întreagă tevatură a gradelor şi o comicărie fără precedent în legătură cu atribuirea lor. Rezultatul? Un fel de militarizare a vieţii publice, care-l obligă pe intelectualul cinstit să-şi schimbe drumul spre casă, luând-o pe ocolite, pe malul Someşului şi prin maidanele mahalalei, spre a nu cădea. În ridicol. Întâmplarea cu soldatul pompier – căruia: ti cere să nu-l salute, sau aceea cu grupul studenţilor, în faţa cărora profesorul îşi scoate şapca, sunt de un haz Irezistibil.

Nu acelaşi lucru se poate spune însă despre episodul „Lupaş (Lupaş-director de cămin şi Lupaş-ministru), al cărui erou dezamăgeşte şi ca om şi ca personaj, din care cauză papilian nu uită să-l caricaturizeze, imortalizându-l în tablourile unei scenete de o savoare amară, în care ridicolul străluceşte în toată splendoarea lui.

Şi ca moravurile societăţii interbelice să fie depline,

memorialistul ne propune atenţiei şi io altă figură insolită, licheluţa, acel tip de personaj machiavelic, fără scrupule şi fără caracter, capabil să facă rău celui care i-a făcut bine, trădindu-l cu prima ocazie, coalizându-se cu adversarii săi şi neavând măcar bunul-simţ de arşi plăti datoriile Contractate.

Sunt scene ce împodobesc, ca-ntr-un galantar, canavaua social-politică a. vremii, dând scama de impasul ideologic al unei bune părţi din intelectualitatea românească a momentului, de marasmul politic în care se cufundase, la necesitatea reconsiderării valorilor estetice şi morale. Fiind în bună parte o scriere moralizatoare, cartea sa de amintiri are şi acest scop curativ de a înfiera, de a cauteriza relele, de a aseptiza moravurile. Întreaga ei structură. are în vedere acest scop: urmărirea evolutivă, sistematică a vieţii din teatru în corelaţie cu cele două tipuri caracteristice ale momentului: *canalia* şi *licheaua*. Şi iată-l pe autor făcând investigaţii etimologice (*Larousse*, *Scriban* etc.), pentru a-şi defini mai bine. personajele: „Şi totuşi semnificaţia cuvenită face deosebire între lichea şi canalie. Altă rezonanţă, altă cadenţă, alte virtualităţi are cuvântul lichea şi altele cuvântul *canalie*. Într-un fel creează Imaginile licheaua şi în altul* canalia. Canalia e mai definită în contur, mai sigură în conţinut: licheaua e mai fluentă, mai inconsistentă. Mulţimea are un dar intuitiv de a cântări sensul cuvintelor. Poate intervine şi tradiţia. Prestigiul roman asigură canaliei un act de voinţă: exotismul oriental dă lichelei o oarecare volubilitate, oarecare subtilitate”;

— Cele două tipuri iau naştere, cresc şi îşi desfăşoară intrigile sub ochii noştri: licheluţa în stilul ei învăluitor, insinuant, până la trădarea finală a protectorului; canalia, urmărindu-şi cu tenacitate pretenţiile, acelea de a-şi vedea jucată o piesă de teatru, până la compromiterea definitivă. Şi, ceea ce e mai dezolant, nu e atât fenomenul în sine, cât

stilul şi metodele la care protagoniştii apelează şi pe care le pun în funcţiune, cu concursul binevoitor al unor oameni cinstiţi şi al naivilor de tot felul.

Dincolo de caracterul anecdotic al memorialisticii sale, de calitatea sa de jurnal al observaţiei umane, amintirile sale se impun şi ca document artistic de epocă, dând seama despre încercările şi eforturile scriitorului de a moderniza teatrul românesc, de a impulsiona viaţa artistică clujeană. În ele găsim numeroase referinţe la viaţa teatrală de la începutul secolului (sunt evocaţi actorii Ion Petrescu şi Petre Sturza), la începuturile teatrului nostru cult, la repertoriul nostru original, la legăturile lui cu tradiţia folclorică şi cu istoria naţională. Aprecieri măgulitoare des –, coperim la adresa multora dintre actorii şi actriţele Naţionalului clujean (Ion şi Maria Tâlvan, d-na Boitoş, Mary Cupcea, Moruzan.

Dumilriu-Voicu, Vanciu etc.), cu privire la jocul lor actoricesc, la calităţile şi succesele lor. În aceeaşi măsură amintirile au un caracter marcat, autobiografic şi valoarea lor de istorie literară este neîndoioasă. Descoperim în ele pe omul de teatru şi scriitorul Victor Papilian, cu preferinţele şi idiosincraziile sale, cu slăbiciunile şi calităţile sale de organizator, şi om de gust. Pe parcursul acestor numeroase pagini de spovedanii facem cunoştinţă cu eforturile lui de a îmbunătăţi calitatea repertoriului, jucând piese dintre cele mai diverse, începând cu comedia del Parte şi terminând cu teatrul lui Claudel, Ibsen, Wilde, O'Neill, cu tentativa de a diversifica gama spectacolului printr-un teatru de studio, de a ridica calităţile interpretative – ale trupei sale, prin cursuri şi conferinţe, prin emiterea unor judecăţi de valoare asupra primatului textului, a valorii declamaţiei, a gestului, a mimicii sau a jocului de scenă, Toate aceste consideraţii teoretice, opinii, meditaţii, constituie o zestre de seamă a gândirii creatoare a dramaturgului. şi omului de teatru Victor Papilian (şi

implicit a literaturii noastre în sine) „a funciarei sale nelinişti artistice, situându-l în apropierea marilor săi contemporani, precum Camil Petrescu, George Mihail Zamfirescu, Ion Luca, Lucian Blaga, Mihail Sebastian, Victor Eftimiu etc. în galeria valorică a unei generaţii interbelice de elită.

MIRCEA POPA

TABEL CRONOLOGIC

1852, *octombrie 13* Se naşte la Broscari (Mehedinţi), Constantin Papilian, tatăl scriitorului, având în ascendenţă trei generaţii de preoţi bănăţeni, stabiliţi cu ani în urmă în satul Cocoţ-Izvoraş, de pe moşia boierului Urdăreanu. Bunicul scriitorului s-a chemat Ghiţă Popescu, dar numele de *Popescu* i-a fost schimbat în cel de Papilian de către un profesor latinist în liceu. Tatăl a urmat cursurile de medicină ale prof. Carol Davila, ajungând până la demnitatea de general medic, comandant al Serviciului Sanitar al armatei.

1865 Se naşte Elena Plitos, mama scriitorului, într-o familie de moldoveni din părţile Tecuciului.

1888, *iunie 17* Se naşte la Galaţi Victor Papilian, unde tatăl său îndeplinea funcţia de medic militar. Este al doilea din cei cinci (doi băieţi şi trei fete) copii ai familiei.

1895 – 1899 Copilul îşi începe şcoala primară la Turnu-Măgurele şi o continuă la Craiova, unde se mută garnizoana tatălui.

19011907 Urmează cursurile Liceului „Sf. Sava” din Bucureşti, în paralel cu acelea ale Conservatorului de Muzică şi Artă Dramatică, la clasa de vioară a prof. Rudolf Malcher, la absolvirea cărora i se oferă un angajament în orchestra de cameră a Ministerului Instrucţiunii (mai târziu Orchestra Filarmonică), dirijată de celebrul Grigoraş Dinicu.

19021905 Tatăl, C. Papilian, devine director al Institutului Sanitar Militar.

1907 – 1916 Urmează cursurile Facultăţii de Medicină din Bucureşti, la insistenţele tatălui său.

1909 Tatăl său primeşte gradul de general de brigadă. Tânărul medicinist devine extern al Eforiei Spitalelor.

1910 Este numit preparator la Catedra de anatomie a prof. Paul Petrini.

39) 1 Intern al Eforiei Spitalelor, apoi prosector (asistent) Ia aceeaşi catedră.

3914 Preşedinte al Societăţii Studenţilor în Medicină din Bucureşti rostind în numele ei discursul omagial închinat prof. Victor Babeş, cu ocazia împlinirii vârstei de 60 de ani.

3916 îşi susţine teza de doctorat cu titlul *Cât oartitec tonica lobului frontal* la profesorul Gh. Marinescu.

Este mobilizat trimis pe front unde lucrează ca chirurg, apoi medic-şef, la mai multe spitale, cum ar fi Spitalul nr. 17 Nichiceni-Mărăşeşti şi la cel din Odessa.

3918 După demobilizare este numit medic al Spitalului Mărcuţa (la dr Obreja).

3919 Comisia Consiliului Diligent pentru organizarea Universităţii din Cluj îl numeşte profesor agregat la Catedra de anatomie descriptivă şi topografică. Lucrează aci pentru organizarea învăţământului medical şi utilarea corespunzătoare a noului Institut, de Anatomie.

3920 Scoate prima ediţie a *Manualului practic de disecţie*.

Duce o acţiune susţinută pentru înfiinţarea Filarmonicii… Gh. Dima” din Cluj, al cărui membru fondator este, alături de Zeno Vancca şi G. Vâlsan.

Face parte dintr-o orchestră de cameră împreună cu D. MI-Iei ici (violă) şi dr. Draşcu (violoncel).

Face parte din colegiul de redacţie a) revistei *Clujul medical*.

3923 Devine profesor titular la aceeaşi catedră şi şef

de catedră, funcţie deţinuta până în 1947.

Apare volumul I din tratatul de *Anatomie umană* (intitulat *Tratatul elementar de anatomie descriptiva şi topografica*, primul tratat de acest gen de la noi şi unul dintre cele mai sistematice şi mai reuşite tratate universitare, dovadă marea lui vitalitate, care se prelungeşte până în vremea noastră (ajuns în 1982 la ediţia a VI-a). Primul volum conţine *Osteologia*, *artrologia şi mtologta*.

3924 Apare în ziarul *Adevărul* (13 ianuarie) articolul lui Gr. T. Popa. intitulat *împrumuturi ilicite şi plagieri*, în care e acuzat de plagiat; va răspunde prin broşura *Uu răspuns* (1924), respingând acuzaţiile ca nefondate. Broşura conţine şi fabula în proză *Istoria*, *măgarului farsor* şi *a cioatei invidioase*, care poate fi socotită debutul său literar.

Apare la Paris lucrarea sa Les *fibres pupilla-dilatatrice du trijumea*» în *Annales d'oculistlque* (în colab. cu H. Cruceru).

1925 Apare partea a II-a a tratatului de anatomie (angiologia şi nevrologia).

Debutează editorial în literatură cu volumul de povestiri *Generalul Franguvea* semnat cu pseudonimul *Sylvius Rolando*, pseudonim rezultat din combinarea numelor a doi anatomişti celebri, care au pus în evidenţă două noi secţiuni cerebrale. În cronica pe care i-o consacră în Cosinzeano (nr. 10/1925), Teofil Bugnariu remarca „un deosebit dar de povestitor şi o limbă sigură şi bine modelată".

Publică la Jena lucrarea sa intitulată *Des sympatische sistem*...

1926 Apare la Editura Casa Şcolilor din Bucureşti primul roman al scriitorului, intitulat, *Ne leagă pământul*, semnat cu acelaşi pseudonim.

Începe colaborarea la *Universul literar* cu nuvelele

Minunea şi *Poveste*, apărute sub semnătura Sylvius Kolando.

1927 Primeşte premiul Academiei pentru romanul *Ne jeagă pământul*.

Se joacă pe scena Teatrului Naţional din Cluj prima sa piesă, *Celui ce n-are i se va lua*.

Îşi continuă colaborarea la *Universul literar* cu nuvelele *Sufletul lui Faust*, *Din minunile mai presus de fire*, *Petrecere*, *Poşta*.

1928 Este profesor de anatomie la Şcoala de Arte Frumoase din Cluj, unde dă studenţilor sfaturi preţioase, precum acesta, desprins *din Amintiri*: „Domnul meu, şi eu sunt profesor de anatomie la Şcoala de Arte Frumoase. Anatomia, pentru artiştii plastici, e ceea ce e armonia pentru dumneavoastră, muzicienii. Şi ştii ce le spun eu elevilor mei? Domnilor, vă rog să învăţaţi anatomia şi pe urmă s-o uitaţi. Dac-aş fi profesor de armonie, la fel aş face. Domnilor, vă rog să învăţaţi armonia, dar când puneţi mina pe condei şi să scrieţi, s-o uitaţi”.

Apare a doua ediţie a tratatului de anatomie.

Apare volumul de nuvele *Sufletul lui Faust*, prima sa carte literară semnată cu numele real.

1929 Se joacă la Teatrul Naţional din Cluj piesa *Un optimist incorigibil*. Colaborează la revista *Plaiuri româneşti* cu nuvela *Luptă*.

1930 Apare în volum piesa *Un optimist incorigibil*.

Organizează un cenaclu la el acasă, în Str. Stroescu nr. 18, la care participă scriitori, actori, muzicieni, pictori.

Din iniţiativa sa apare la Cluj revista *Darul vremii*, la cave publică Ion Chinezu, Scxtil Puşcariu, N. Iorga etc.

1933 Se joacă la Teatrul Naţional din Cluj piesa *Cerurile spun*. Apare în colecţia *Gândul romanesc* romanul frescă *în credinţa celor şapte sfeşnice* (2 volume), cu acţiunea plasată în Câmpia Turzii.

Este numit comisar al guvernului pe lângă

concesiunea Operei din Cluj, apoi preşedinte al Consiliului de administraţie al acesteia.

aprilie 10: Are loc şedinţa de constituire a Societăţii Române de Antropologic (în prezenţa lui Emil Racoviţă) şi e ales primul ei preşedinte.

Apare în *Gând românesc* excelenta nuvelă *Trădare*.

1934 Tipăreşte piesa *Cerurile spun...*

Pe scena Teatrului Naţional i se joacă piesa *Nocturna*, *aprilie 17*: E numit directorul Operei Române din Cluj. În care calitate a promovat lucrări originale ca la *drumul mare* de C. Nottara şi *Păcat boieresc* de Marţian Negrea.

10 octombrie: Dă un interviu lui Ionel P. Suciu pentru *Viaţa Ardealului*, în care vorbeşte despre noua sa. activitate. Continuă colaborarea la *Gând românesc* cu nuvelele *Maternitate* şi *Victorie*.

1935 I s-a reprezentat piesa *Alt glas*.

aprilie 13: Ia parte la sărbătorirea actorului Mişu Ştefănescu cu ocazia împlinirii a 30 de ani de activitate teatrală, vorbind în numele Societăţii Scriitorilor Dramatici Români. Cu prilejul centenarului Bellini organizează un spectacol cu *Norma*, cu concursul unor solişti de la Scala din Milano.

1936 înfiinţează la Cluj Societatea Scriitorilor Români din Ardeal, al cărui preşedinte devine.

aprilie *1*: Este numit. prin decretul regal nr. 596/1936 director al Teatrului Naţional din Cluj (înlocuindu-l pe Z. Bârsan), în care calitate a depus o excelentă muncă organizatorică şi artistică (semnând uneori direcţia de scenă /şau regia). Deschide stagiunea 1936/1937 cu piesa lui Gib Mihăescu *Pavilionul cu umbre*, ocazie cu care se organizează şi un simpozion despre viaţa şi activitatea scriitorului, la care vorbesc Ion Chinezu şi V. Papilian.

Organizează în acelaşi an şi un Studio al Teatrului, în cadrul căruia se prezintă numeroase spectacole de

avangardă sau se ţin conferinţe.

decembrie 20: Se joacă actul III din *Violaine fecioara* de

Paul Claudel, prefaţată de conferinţa scriitorului despre *Teatrul lui Paul Claudel*.

1937 Apare romanul psihologic *Fard limită*.

Colaborează la revista *Pagini literare* cu nuvelele *Ajutor*, *Cete dinţii învăţăminte* şi *Tragic*, iar N. Crainic încearcă să-l capteze în cercul *Gândirii*, prin articolul elogios *Victor Papilian şi „Gândirea*.

februarie 13: Ia parte la şezătoarea de la Braşov a Asociaţiei Scriitorilor Români din Ardeal, alături de Paul Constant, Octav Şuluţiu, Mihai Axente, Olimpiu Boitoş şi la constituirea Astrei braşovene.

februarie 28: Participă la Oradea la sărbătorirea închinată lui Eminescu, unde ia cuvântul, spunând printre altele: „De aceea Eminescu ne va stăpâni de-a pururi, fiindcă puterea lui se trage de la românismul întreg şi toate înfăptuirile noastre trebuie să poarte însemnarea lui”.

martie 28: Participă la şezătoarea literală de la Tg.

— Mureş, alături de V. Netea, V. Copilu-Cheatră, G. Popa, O. Boitoş, Al. Ceauşeanu.

septembrie 8 – 12: Are loc la Cluj primul Congres internaţional de antropologie şi arheologic preistorică, la care participă, alături de nume importante ale disciplinei, ca francezul *Eugene* Pittard sau elveţianul. Delenbach, lui revenindu-i onoarea de a conduce lucrările şedinţei din 12 septembrie.

Este premiat la concursul literar al ziarului *România nouă*, alături de Pavel Dan.

1938 Apar volumele de nuvele *Dincolo de râu* (nuvele ardeleneşti) şi *Vecinul*, care se bucură de o bună primire critică.

Publică în revista *Munţii Apuseni* nuvela *Fotografia*,

un fel de amintiri din tinereţe, legate de modul cum s-a făcut medic. Reia colaborarea la *Universul literar* cu nuvelele *Mediocritate*, *Din alte timpuri*, *Câinele şi bestia*.

Pregăteşte o antologie a Asociaţiei Scriitorilor Români Ardeleni.

Regizează *Servitoarea din Evolena* de Morax.

1939 Apare la Oradea piesa în patru acte *A trecut…* în Editura revistei *Familia*, seria a doua, revistă la care colabora. Lanuristul George Popa publică un articol bilanţ intitulat *Literatura ardeleană de azi*, în care acordă scriitorului un rol important, afirmând: „Domnia sa e una din cele mai puternice expresii epice ale literaturii moderne. Scriitor în mai toate genurile literare, a debutat în roman sub pseudonimul Sylvius

Rolando, ne apare foarte romantic pentru realismul: pe care-l va arăta mai târziu”.

Regizează spectacolele cu *Doctor Death* de Azorih „A? nat şi *scrisoarea împăratului* de Tagore şi *Comedia*, *fantasmelor* de Dan Bolta.

Călătoreşte în Italia şi Germania pentru a se iniţia în regia artistică.

decembrie 1: Spectacol comun, al Teatrului şi Operei închinat sărbătoririi a 20 de ani de la înfiinţarea acestor instituţii. S-au prezentat *Poemul Unirii de* Z. Bârsan şi. actul IV din *Aida*, V. Papilian vorbind cu acest prilej, alături de Mihai Nasta, directorul Operei, şi – Onisifor Ghibu.

1940 împreună cu C.C. Velluda publică lucrarea de antropologie *Cercetări antropologice asupra moţilor dintre Arieşc*, rezultat al unor îndelungate observaţii asupra populaţiei din opt sate româneşti de aici Secătura. Neagra, Albâc; Arada, Avram Iancu, Vidra, Ponorel şi Arieşeni, cercetări concretizate ulterior şi în lucrarea *Contribuţii la studiul antropologiei moţilor*, *iunie*. Cezar Petrescu conferenţiază la Cluj: despre *Presa şi scriitorii ardeleni în prima decadă*, *a Unirii*, *ocazie*. cu care a luat cuvântul şi

scriitorul.

Regizează spectacolul *Dincolo de zare*: de O'Neill. *septembrie 30*: în urma Dictatului de la Viena, este silit să părăsească direcţia teatrului (care se refugiază la Timişoara) şi să însoţească Universitatea la Sibiu, nu fără a protesta în mod deschis împotriva barbarului act înserialul publicistic cu *steagul înfăşurat* tipărit în ziarul *România*, nouă.

Este ales decan al Facultăţii de Medicină.

1941 *mai 18*: Este ales membru al Societăţii Scriitorilor Români din Bucureşti.

aprilie 1: Face parte din comitetul de redacţie al revistei *Luceafărul*, alături de D. Stăniloaie, Olimpiu Boitoş, Grigore Popa, D.D. Roşca şi Mihai Beniuc, revistă nr. care va desfăşura o intensă activitate literară.

mai 24: Publică în *Uninersuls*. *literar* o *Scrisoare*, prin care explică intenţiile sale din schiţa *La*. *Papessa*, al cărui înţeles a părut unora criptic

Înfiinţează o. orchestră de cameră a studenţilor la Sibiu şi o echipă, de teatru e.u. care montează Cererea *tiv căsătorie* de Cehov şi Frate *păgân* de N, Iorga.

1942 Apare ediţia a 3-a din *Tratatul elementar de anatomie descriptivă şi topografică*.

Apar.in *Gândiree* nuvelele *Moartea lui Teodosie Runcunu* şi *Gelozie*?

1943 Iese de sub tipar volumul *Manechinul lui Igor şi alte povestiri de iubire*.

Prefaţează volumul lui Emil Zegreanu *către Ţara ochilor unei*.

1944 Publică în *Luceafărul* mai multe *Lieduri şi balade*.

1945 Iese de sub tipar *Teatru*, vol. I (*Cerurile spun*, *Nocturne*, *Moartea vanităţilor*).

I se acordă medalia „Răsplata muncii „pentru învăţărriânt".

1946 Apare în Editura „Ramuri” din Craiova volumul de *Nuvele olteneşti*.

Publică împreună cu Victor Preda tratatul de *Embrioloflie*. Colaborează la *Viaţa românească* cu nuvela *Răzvrătirea din insula Maladonia* (nr. 6 – 7).

Îşi expune părerile asupra organizării învăţământului medical, românesc în articolul *Asupra caracterului „curativ* în învăţământul medical* publicat în *Acta Medica Romană* de la Craiova.

mai 19: Publică în *Viaţa Transilvaniei* articolul *Faptul istoric al literaturii ardelene*.

Iunie 30: Colaborează cu articolul *Destinul scrisului românesc* în ziarul *Tribuna noua* de la Cluj, în deschiderea *Paginii culturale* ce urmează a fi susţinută de Asociaţia Scriitorilor Români Ardeleni.

1946 Face parte din comisia pentru concursul literar iniţiat de revista *Provincia* din Turnu-Severin.

august: Publică în nr. 8 al *Revistei Fundaţiilor* interesantul articol *Francisc Rainer şi epicul tăcerii*, în care apar exprimate ideile sale cu privire la profesiunea de medic. *septembrie 1*: Acordă revistei *Provincia* un interviu în care vorbeşte pentru întâia dată despre romanele sale *Chinuiţii nemuririi*, aflat în lucru, şi *Bogdan infidelis notorius*, terminat.

septembrie 25: Publică în *Tribuna Transilvaniei* articolul *Eminescu şi Ardealul*.

octombrie 12: Este atacat în *Lupta Ardealului* de un oarecare dr. V. Năмui pe motiv că ar fi împotriva medicinei sociale (D, *prof. dr. Victor Papilian faţă cu medicina socială*), urmat de un altul, al redacţiei; cu titlul D. pro/. *V. Papilian contra medicinei sociale*, pregătindu-se scoaterea sa de la

— Catedră.

1947 îşi încetează activitatea didactică.

1951 – 1956: îşi continuă activitatea de ceibetare

ştiinţifică în laboratorul Catedrei de zoologic din Cluj, lucrând şi în calitate de colaborator extern al Institutului de Fiziologic din Bucureşti.

J956 *iulie 28* I se acordă o pensie personală.

august 15: Se stinge din viaţă la Cluj, fără a fi putut reveni la viaţa literară dorită. Necrolog de C.C. Velluda în *Clujxtl medicăl*.

1968 Apare postum, volumul *Amintiri din teatru*, conţinând prima parte a memorialisticii sale.

1973 Se tipăreşte la Craiova, în îngrijirea lui Titus Bălaşa, volumul antologic de proză *Cearta*, *oltenească*.

Se publică în *Manuscriptum* piesa *Simona sau prinţul consort*.

1975 Apare la Editura „Dacia" din Cluj un volum de *Teatru*, cuprinzând piesele A *trecut*, *Simona sau Prinţul consort*, *Autorul huiduit* şi *Biserica din slăvi*.

1976 Apare în Editura... Scrisul Românesc" primul volum ah romanului *Chinuiţii nemuririi Marius Leluţ*. Cel de al doilea, *Gaby Leonin va* apărea în 1981, iar al treilea, *Manoil*, în 1986.

1982 Apare la Editura Dacia din Cluj interesantul roman istoric *Bogdan infidelul*, îngrijit de C. Cubleşan, şi a şasea ediţie din tratatul *Anatomia omului* sub îngrijirea prof. I. Albu.

M. P.

NOTĂ ASUPRA EDIŢIEI

Ediţia de faţa îşi propune să reunească într-un volum cuprinzător nuvelistica fantastică a lui Victor Papilian, una dintre cele mai izbutite secţiuni ale scrisului său şi ale prozei româneşti în genere. Risipită în volumele *Sufletul lui Faust* (1928), *Vecinul* (1938), şi *Manechinul*, *lui Igor* (1943) şi mai puţin sau deloc în *De dincolo de râu* (1938), şi *Nuvele olteneşti* (1946), producţia sa pe teme fantastice n-a avut până acum şansa unei reeditări integrale sau măcar a unei ediţii de gen, care să-i fi dat ocazia impunerii

valorice-pe care o merita în conştiinţa publicului cititor. Întrucât ea reprezintă, fără îndoială, una dintre prestaţiile cele mai originale şi de substanţă pe care scrisul lui Papilian îl aduce la desăvârşirea propriei sale opere şi, într-un sens mai larg, la îmbogăţirea şi diversificarea genului în literatura noastră, publicarea acestui volum ni s-a părut o datorie de prim ordin faţă de o moştenire literară încă insuficient cunoscută. În acest scop a fost luată în consideraţie întreaga creaţie din acest sector a scriitorului, indiferent dacă ea a apărut în volume sau a rămas îngropată în periodice, încercând să dăm o ilustrare cât mai deplină a întregii game de fantastic practicat de Victor Papilian, de la fantasticul obsesiv şi freudist, la cel bazat pe miraculosul mitico-magic. sau ştiinţifizant.

În cadrul ediţiei nuvelele au fost reproduse în funcţie de locul lor apărut în volume sau în periodice, respectând cu stricteţe criteriul cronologic în cadrul secţiunilor *Din volume*, *Din periodice* şi o singură scriere *Din manuscrise*. În notele finale am încercat să oferim o sumară diagramă a recepţiei lor critice în timp”.

Am socotit de asemenea necesar să acordăm un spaţiu corespunzător publicării celei de a doua părţi a *Amintirilor din teatru*, care au rămas inedite până acum, cu excepţia a două fragmente publicate de Constantin Cubleşan. În revista *Tribuna* (nr. 10/6 martie 1986) şi, respectiv, în *Spectacol. Almanah „Tribuna”* pe 1986, p. 19 – 22. Prima parte a acestei memorialistici a apărut în volum în 1968 sub titlul *Amintiri din teatru*, la Editura Tineretului. Manuscrisul celei de a doua părţi ne-a fost pus la dispoziţie de soţia fiului scriitorului, dr. Cornelia Papilian, căreia îi mulţumim şi pe această cale pentru sprijinul acordat la realizarea ediţiei de faţă.

Textele ediţiei noastre au fost transcrise după normele ortografice în vigoare, corectând în mod tacit greşelile de tipar. Au fost păstrate forme ca: *filosof*,

fantazie, *coloare*, *nobleţă*, *origine* şi altele specifice graiului ardelenesc: *pine*, *cine*, *părete*, precum şi formele duble, oscilante: *întuneric*, / *Întuneric*; *sălbatic 1 sălbatic*; *ridicul*, *ridicol* etc.

Întrucât e, într-un fel, şi o ediţie aniversară, în acest an Împlinindu-se o sută de ani de la naşterea scriitorului, am socotit necesar să oferim cititorului şi unele date sumare despre viaţa şi activitatea lui, pe care le-am grupat într-un *Tabel cronologic*, rezumându-ne să ne ocupăm în prefaţă doar de creaţia sa nuvelistică şi de interesantul său jurnal din (despre) teatru.

M. P